spex

Magazin für Popkultur

Mai / Juni 2012
5,50 Euro
www.spex.de

Österreich 6,30 EUR
BeNeLux 6,50 EUR
Italien / Spanien 7,45 EUR
Schweiz 11,00 SFR
Postvertriebsstück
Gebühr bezahlt / G6952

CD im Heft, 15 Tracks
F.S.K. | BLACK DICE | NITE JEWEL | DNTEL | SINEAD O'CONNOR | URSPRUNG | U.A.

Die Ärzte
Hot Chip
Mark Ernestus
Willis Earl Beal
Chelsea Wolfe
Damien Jurado

PLAYBOY:
Was will Hugh Hefner im Weltall?

DAMIR DOMA:
Ein Interview mit dem Durchstarter der Pariser Mode

CROWDFUNDING:
Schwimmt der deutsche Film bald im Geld?

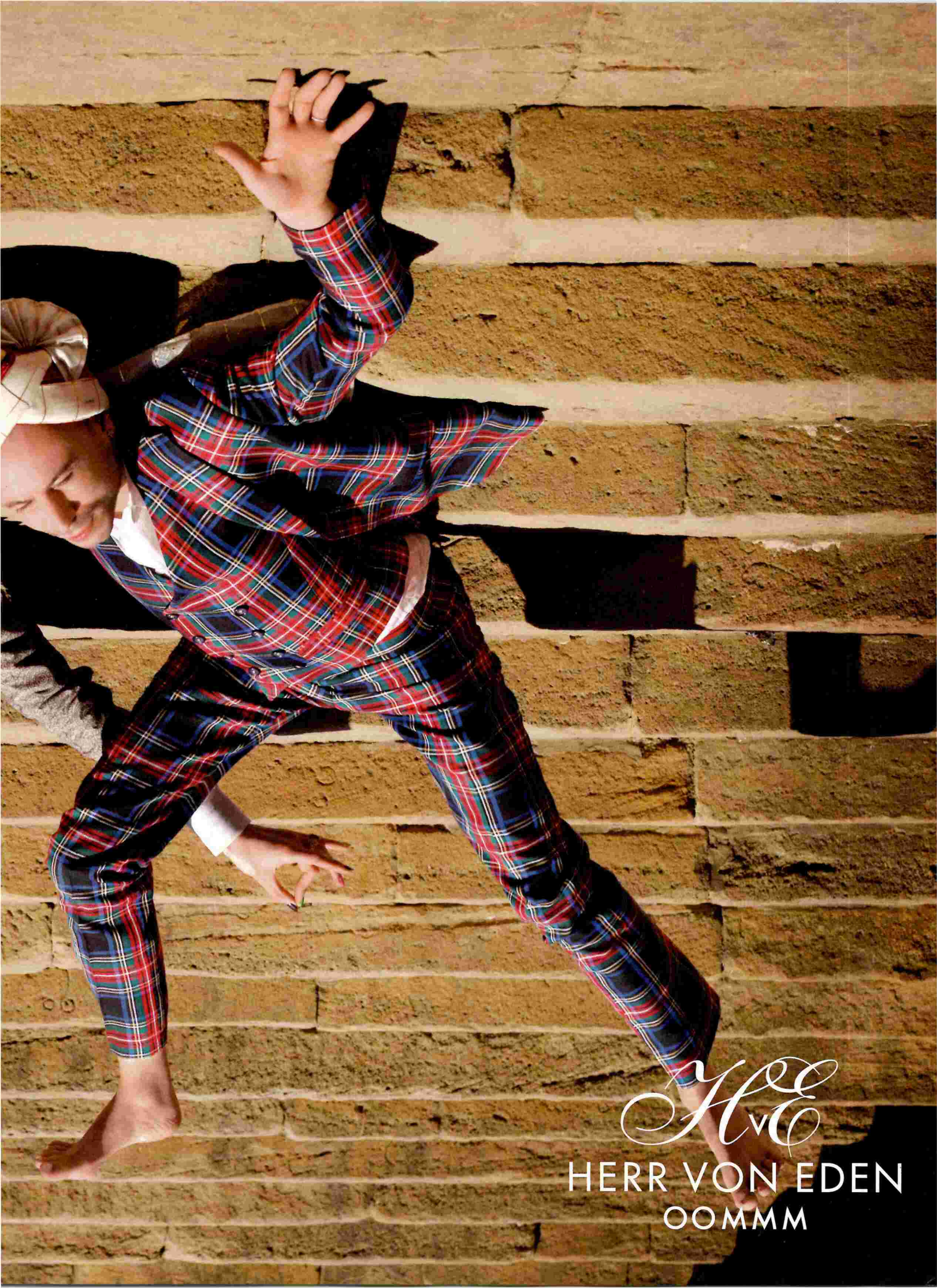
THE FUTURE LABORATORY:
Wie Trendforscher Nostalgie erklären

SANTi GOLD

»Jay-Z findet, ich klinge nach Revolte.«

03
4 199151 605502

HERR VON EDEN .COM | PHOTO: DANIEL JOSEFSOHN.COM


HvE
HERR VON EDEN
OOMMM

I n h a l t

s. 12
CHELSEA WOLFE

Text — Thomas Hübener

s. 14
THEESATISFACTION

Text — Sven Beckstette

s. 16 Titel
SANTIGOLD

Text — Tobi Müller

Santi White wurde vor vier Jahren bejubelt als Rollenmodell des post-ethnischen Pop und der weiblichen *Craziness*. Jetzt veröffentlicht die Amerikanerin ihr neues, stürmisch trommelndes Album *Master Of My Make-Believe*

s. 24
DAMIEN JURADO

Text — Gregor Kessler

s. 24 Vorspiel für
DIE ÄRZTE

Interview — Ralf Krämer und Jenni Zylka

Raus aus der Humorfalle? Die Ärzte bringen am 13. April ihr 13. Album heraus. Im *Vorspiel* sprechen sie über Songs von den Honkas bis Queens Of The Stone Age

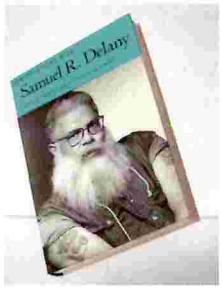
s. 32
THE SUPERPRODUCERS:
JOE GODDARD & MARK ERNESTUS

Interviews — Jan Kedves und Florian Sievers

Was genau passiert im Musikstudio und wohin halten die Produzenten dabei ihre Ohren? Joe Goddard, Hauptproduzent von Hot Chip und The 2 Bears, und Mark Ernestus, ehemals Rhythm & Sound, erlauben Einblicke in ihre Arbeit

s. 44
SAMUEL R. DELANY

Text — Georg Seeßlen und Markus Metz



Sex Fiction Part 1: Der amerikanische Autor Samuel R. Delany verknüpft in seinem Werk auf beispiellose Weise Science Fiction, Gesellschaftsanalyse und Sex. Dieses Jahr feiert er sein 50. Dienstjubiläum. Eine Würdigung

s. 52
PLAYBOY IM WELTALL

Text — Gunnar Klack

Sex Fiction Part 2: Der amerikanische *PLAYBOY* präsentiert Pläne für einen Bunny-Club im All. Die Philosophin Beatriz Preciado erkennt darin kein visionäres, sondern ein historisches Projekt

s. 56
LLYN FOULKES

Text — Esther Buss
Interview — Philipp Ekardt

Mickey Mouse im Schrott: Als Teil der Ausstellung *Standard Pacific Time* und im Rahmen der documenta 13 feiert der kalifornische Künstler Llyn Foulkes seine große, späte Entdeckung

carhartt®
WORK IN PROGRESS

carhartt radio app

www.carhartt-wip.com photo by alexander basile

© Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, Mi 48121, U.S.A.

s. 64
DOPPELTE ÖKONOMIEN:
ARCHIV REINHARD MENDE

Text — Dominikus Müller

s. 68
CROWDFUNDING

Text — Ralf Krämer

Filme wie *Bar25* oder *Chi l'ha visto* sind die ersten Anzeichen: Die Möglichkeiten des Online-Crowdfunding scheinen dem deutschen Film entscheidende kreative Impulse zu geben. Eine Reportage

s. 74
REHABILITATION DES HIPPIES

Text — Wibke Wetzker

Die Komödie *OUR IDIOT BROTHER* beweist ebenso wie die Serien *ENLIGHTENED* und *PORTLANDIA*: Als Leitfigur auf dem Weg zur Erleuchtung ist der Hippie längst mehr als eine Witzfigur

s. 78
ATTENBERG / ALPEN

Text — Andreas Busche

s. 80 Mode-Interview
DAMIR DOMA

Interview — Jan Kedves

Gefeiert wird er für zurückhaltende Eleganz und fließende Silhouetten, im Juni feiert sein Label fünfjähriges Bestehen: Die Karriere des deutschen, in Kroatien geborenen Damir Doma ist in jüngerer Vergangenheit beispiellos. Im Interview spricht der Designer über Disziplin und Uniformierung

s. 98
KOPFHÖRERMODE

Text — Anne Waak

s. 90
MODESTRECKE

Fotografie — Kathrin Mueller-Heffter

s. 100
KRITIKEN

Album der Ausgabe — Willis Earl Beal *Acousmatic Sorcery*
Text — Klaus Walter

Rezensionen zu Alabama Shakes, F.S.K., Perfume Genius, Lee Ranaldo, Ursprung, The 2 Bears, Doctorella, Nite Jewel, Andrew Bird, Dntel u.a.

s. 120 Perspektive
THE FUTURE LABORATORY

Text — Katrin Kruse

Wohin geht der Trend und lässt er sich heute überhaupt noch klar benennen? Ein Besuch in London bei der weltweit führenden Trendforschungsagentur THE FUTURE LABORATORY bringt Klarheit – auch über Begriffe wie *Not/stalgia* und *Net/stalgia*

s. 130
SPEX PRÄSENTIERTE

s. 132
REAKTIONEN!

s. 136
IMPRESSUM

s. 138
SPEX VOR 4 JAHREN

Kirsten Riesselmann durfte Santigold noch mit zwei Os schreiben

17. August bis 30. September 2012

Künstlerische Leitung — **Heiner Goebbels**

Mit — **Marina Abramović, utp_ alva noto + Ryuichi Sakamoto, Boredoms, John Baldessari, John Cage, Boris Charmatz, Damien Hirst, Christian Marclay, David Moss, Robert Wilson u.v.m.**

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

Regionalverband Ruhr

pro Ruhrgebiet

EUROPÄISCHE UNION
Investition in unsere Zukunft
Europäischer Fonds
für regionale Entwicklung

E d i t o r i a l

Liebe Leserinnen,
liebe Leser,

Foto — Lutz Happel

wir wünschen viel Freude mit
dieser Ausgabe.

Jan Kedves und Wibke Wetzker

HAPPY BIRTHDAY TO HUGH.
PALMERS
STOCKINGS

M i t a r b e i t e r I n n e n

Benjamin Alexander Huseby

Geografisch bewegt sich der gebürtige Norweger Benjamin Alexander Huseby derzeit auf der Achse Berlin-London-New York, spartentechnisch teilt er seine Arbeit in Fotografie und Film. Gerne erinnern wir uns an sein Video für die Elektro-Clasher Von Südenfed, featuring Mark E. Smith. Ausstellungen von Huseby waren unter anderem in der Londoner Dicksmith Gallery und in den Kunst-Werken Berlin zu sehen. Seine Modefotos erscheinen nicht zuletzt in der *Vogue Hommes Japan*. Für die Coverstory dieser *Spex* fotografierte Huseby die fantastische Santigold im Berliner Hotel Lux 11, zwischen Alexanderplatz und Volksbühne.

Markus Metz

In Oberstorf pflegt man das Überschreiten irdischer Grenzen: Hier fährt man nicht nur Skier, hier springt und fliegt man sie. Berühmt ist auch die himmelstürmende katholische Autorin Gerta von Stark. Nach deren (leider) bürgerlichem Namen Gertrud von Le Fort wurde jenes Oberstorfer Gymnasium benannt, das Markus Metz absolvierte, bevor er an der Berliner FU studierte und u.a. dem Allgäuer *Radio Föhn* vorstand. Als freier Journalist und Autor arbeitet er regelmäßig mit dem Wahlallgäuer Georg Seeßlen zusammen, mit dem Metz in dieser *Spex* den Science-Fiction-Experimenten Samuel R. Delanys auf den Grund geht.

Kathrin Mueller-Heffter

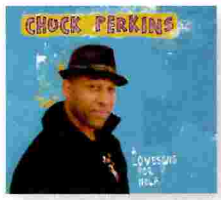
Für die 28-jährige Münchnerin Kathrin Mueller-Heffter war schon immer klar, dass sie einmal Fotografin wird. Durch Studium, Assistenzen (u.a. für Monika Sedlmayr und Ben Watts) und freie Arbeiten fand sie ihren Stil: Klare Bilder, die eine Geschichte erzählen, prägen Mueller-Heffters Handschrift. Nachdem sie im letzten Herbst für *Spex* N°335 ihre Models auf einer Landpartie zwischen Hochsitz und Heuschober platziert hatte, ging sie nun ins Studio und schickte für diese Ausgabe – gemeinsam mit unserer Styling-&-Produktions-Verantwortlichen Alexandra Dietl – streng gezogene Ponys auf die Modestrecke.

Sebastian Guggolz

Seit Ausgabe N°337 ist Sebastian Guggolz für das in *Spex* zuständig, was er selbst »das Unpopuläre« nennt: Er sucht nach Syntax-, Fakten- und Rechtschreibfehlern. Sebastian fragt sich, ob »Spex« nicht vielleicht doch von »Spekulation« abgeleitet ist, als jugendsprachlich verkürzte Form (»spexen« wäre dann das entsprechende Verb) – ob also das »Spekulieren« die zugrundeliegende Antriebskraft dieser Zeitschrift sein könnte, setzten Spekulationen doch eine Narration, wo noch Ungewissheit herrscht; sie entwerfen ein Spektrum an beschreitbaren Wegen und gehen der tatsächlichen Entwicklung voran. Gute Frage …

Neues von unseren Autoren

Chuck Perkins
A Lovesong for Nola
Trikont

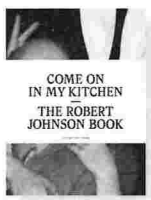


Gegen die alerte Virtuosität von Chuck Perkins wirkt jeder andere zeitgenössische Blues geradezu verpennt. Executive Producer seines Albumdebüts war *Spex*-Autor Jonathan Fischer. Es ist ein Hohelied auf Perkins' Heimat New Orleans.

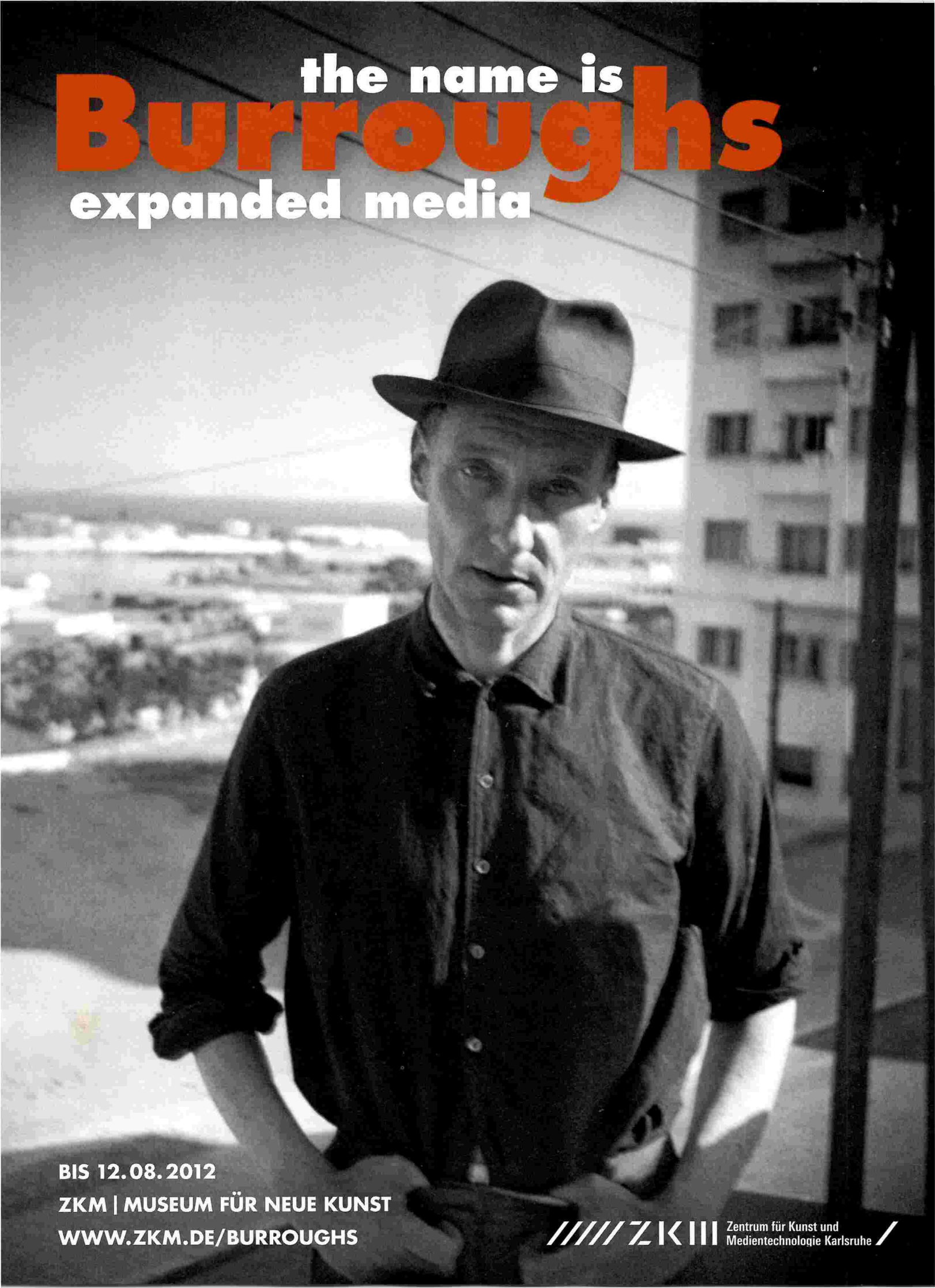
Diedrich Diederichsen
The Sopranos
diaphanes

Den Anfang einer neuen Sekundärliteraturreihe zu US-TV-Serien, dem cinephilen Primärvergnügen zur Zeit, macht *Spex*-Kolumnist Diedrich Diederichsen. *The Sopranos* sieht er als Zeugnis des Untergangs von »Gegenkultur und Mittelklasse«.

Christoph Keller u.a.
Come On In My Kitchen – The Robert Johnson Book
JRP Ringier



Ob der Offenbacher Club seinen Erfolg auch dem Teufel verdankt, wie man es sich vom Namenspaten Robert Johnson erzählt? Das weiß vielleicht das Buch zum Club. Es versammelt aber auch wirklich Wissenswertes, u.a. vom *Spex*-Autor Gerd Janson.


the name is
Burroughs
expanded media
BIS 12.08.2012
ZKM | MUSEUM FÜR NEUE KUNST
WWW.ZKM.DE/BURROUGHS
ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe

Auch im sonnigen Kalifornien gibt es lichtscheue Kreaturen der Nacht. Vielleicht gerade dort. Sonne ist ja nichts für sensible Gemüter. Depressive fürchten sie. Nicht umsonst steigt die Selbstmordrate – entgegen einem verbreiteten Vorurteil – nach Tiefstwerten im November im Frühjahr, mit dem von Vogelgezwitscher begleiteten Erwachen der Vegetation, wieder an – vermutlich, weil der von Stumpf- nicht immer eindeutig unterscheidbare Frohsinn der Mitwelt dann zunimmt und im Kontrast dazu die eigene Isoliertheit besonders deutlich macht. »Ich habe mich immer wie ein Außenseiter gefühlt, aber das ist nicht negativ. Davon gibt es viele und wir stehen miteinander in Kontakt. Wir erschaffen unsere eigene Welt, unsere Insel der vergessenen Spielzeuge«, sagt CHELSEA WOLFE. Auf ihrem jüngsten Album *Apokalypsis* heult die Kalifornierin zu flackerndem Kerzenlicht in sinister verbluesten Kantilenen der Schwermut den Erdtrabanten an, während die Gitarren wie Schreie lebendig begrabener Jungfrauen klingen. Manchmal hört sich die doomige Mischung aus X-mal Deutschland, Black Sabbath und dunklem Gospel an, als würden Slayer im Mississippi-Delta Portishead-Songs spielen. Das anämische Goth-Mädchen, das Ende April zum ersten Mal für Konzerte nach Deutschland kommen

C H E L S E A W O L F E

Blümchen des Bösen

Text — Thomas Hübener
Foto — Charlene Bagcal

wird, inszeniert sich mit langem, jettschwarzem Haar, nach dem Gießkannenprinzip aufgetragenem Mascara und Kajal sowie finsteren Gesichtsausdrücken als aparte Untote. Den Begriff *Underground* darf man bei der nur von Gruft und Liebe Lebenden wörtlich verstehen. Beim Spiel mit den Zeichen des Morbiden bleibt da mitunter die Botschaft auf der Strecke. So beklagt die Ingmar-Bergman-Verehrerin, dass die geweißten Augen auf dem Cover von *Apokalypsis* Opfer fehlgeleiteter Zombie-Interpretationen wurden. Dabei ist Wolfe doch viel zu hübsch, um sich allen Ernstes mit den Proleten unter den Untoten zu identifizieren. »Die geweißten Augen repräsentieren einen Augenblick des Lichts und der Epiphanie, den Moment, bevor der Meteor einschlägt oder in dem du plötzlich etwas verstehst, was dich seit Langem umgetrieben hat – sie sind eine Reverenz an die *Enthüllung*.« Die Bücherverschlingerin beherrscht ihr Griechisch und weiß, dass *Apokalypse* mehr meint als *Sendeschluss*, nämlich wörtlich das *Heben des Schleiers*, also *Offenbarung*. Solches Bildungsgut sollte aber ebenso wenig wie das stylishe Herumgehübsche von ihrem wunderbaren Album ablenken.

*

Chelsea Wolfe
Apokalypsis
Pendu Sound Recordings — 30.08.11

THEESatisfaction — Catherine Harris-White & Stasia Irons

Nun ist es offiziell, die neue Hiphop-Hauptstadt der USA heißt: Seattle! Dies zeichnete sich zwar schon im letzten Jahr ab, als Shabazz Palaces ihr großartiges Debüt vorlegten. Mit THEESATISFACTION, die auf *Black Up* einen Gastauftritt hatten, gibt es jetzt aber eine weitere Rap-Sensation aus der ehemaligen Grunge-Metropole. Warum ausgerechnet Seattle? So ganz scheinen Stasia Irons und Catherine Harris-White, die beiden Frauen hinter THEESatisfaction, das kreative Klima ihrer Stadt selbst nicht erklären zu können: »Unsere Musik reflektiert unsere Umgebung. Hier in der Emerald City herrscht eine Atmosphäre, für die es keine Worte gibt«, meint jedenfalls Catherine. Seit 2008 haben THEESatisfaction eine Reihe von Minialben im Selbstverlag produziert, in denen sich bereits zeigte, dass sich hier zwei eigenwillige, hellwache Seelen gefunden haben. Darauf finden sich Lieder gegen Imperialismus, die jeweils einem US-Präsidenten von Washington bis Obama gewidmet sind. Andere Stücke befassen sich mit ethnischer und geschlechtlicher Identität. Doch auch schräger Humor kommt nicht zu kurz. Kein Wunder, dass Stasia als Inspiration für ihre Stücke extreme Gefühlslagen beschreibt: »Dinge, die mich anpissen und Dinge, bei denen ich mich gut fühle.« Verglichen mit ihren bisherigen Veröffentlichungen wirkt das Material ihres ersten Longplayers *awE naturalE* wesentlich konzentrierter. Jazzakkorde und

T H E E S A T I S F A C T I O N

Königinnen gegen Imperialismus

Text — Sven Beckstette
Fotos — Eva Tuerbl

mehrstimmiger Gesang vermischen sich mit polternden Beats und recht expliziten Rap-Einlagen, Instrumente wie Klavier und Trommeln treffen auf ein Earth, Wind & Fire-Sample aus deren Boogie-Periode. Gegensätze führen hier jedoch nicht zu Brüchen, sondern zu einer neuen Harmonie: *QueenS* beispielsweise beginnt wie eine House-Parodie, um sich dann zu einem hypnotischen Credo der Selbstbestimmung zu entwickeln. Während im Mainstream-Hiphop Frauen – mit Ausnahme von Nicki Minaj – komplett von der Bildfläche verschwunden sind, hat sich im Untergrund eine Szene um Georgia Anne Muldrow mit Jimetta Rose und Eagle Nebula geformt. Erleben wir also endlich die Rückkehr junger Afroamerikanerinnen hinter die Mischpulte und Mikrofone? »Man kann derzeit tatsächlich beobachten, dass schwarze Frauenstimmen wieder im Kommen sind«, bestätigt auch Stasia, »obwohl betont werden muss, dass sie immer schon da waren. Nur: TLC werden leider genauso wenig als Hiphop angesehen wie die Beiträge der Frauen, die in den Rapsongs der letzten zwanzig Jahre den Backgroundgesang übernommen haben.« Zeit für neue Rollenvorbilder. THEESatisfaction erscheinen genau im richtigen Moment.

*

THEESatisfaction
awE naturalE
Sub Pop / Cargo — 27.03.12

Mal sehen, was dieser Frühling 2012 so bringt! SANTIGOLD, vor vier Jahren bejubelt als neues Rollenmodell des post-ethnischen Pop und weiblicher *Craziness*, veröffentlicht mit *Master Of My Make-Believe* ihr lang erwartetes zweites Album. Nicht nur hat Santi White mit Jay-Zs Firma Roc Nation ein neues, potentes Management im Rücken, auch ihre neuen Songs trommeln im Chor zum Sturm. Tobi Müller hat die Künstlerin für uns getroffen und mit ihr über die Wonnen der Selbsterfindung, rhythmische Militanz und die wackelnden Beine von James Brown gesprochen.

Rakatak, rakatak, boom, bang, boom

Text und Interview — Tobi Müller
Fotos — Benjamin Alexander Huseby

SANTI GOLD

Es war ein unverschämt schöner Frühling, kurz vor der Finanzkrise. Irgendwas stimmte zwar schon damals nicht mehr mit dem US-amerikanischen Immobilienmarkt, aber noch wollte niemand von Ansteckung sprechen. Dieser Mr. Obama schlenkerte smart und lässig durch den Wahlkampf. Ein Mann, der keinen Hehl aus seiner Intelligenz machte, *The Wire* zu seiner Lieblingsserie und den schwulen Omar zu seiner Lieblingsfigur erklärte. Halb heimlich hat Obama sogar geraucht. Alles schien möglich, 2008, in diesem Sommer des Zeichenrausches, im Strudel der vielen Os. Obama. Hope. Aber auch: Santogold.

Santogolds selbstbetiteltes Debüt war damals für viele ein frühes Album des Jahres. Santi White, Afroamerikanerin um die dreißig, schrieb tolle Songs voller cooler Stilanleihen: Ska- und Dub-Reggae-Rhythmen, Postpunk-Bässe und aufgeraute Gitarren, ohne deswegen gleich The Clash zu zitieren (wenn auch manchmal die Pixies). Mit Produzenten wie Diplo war auch die Einsicht der Saison vertreten, Popmusik müsse nun endlich nicht mehr einzig nach westlichen Metropolen klingen.

Und diese Stimme, leicht japsend. Als würde sie gerade aus dem Wasser auftauchen, noch mit aufgesteckter Nasenklemme. In ruhigeren Tracks blieb davon der nasale Ton, fast metallisch, nie emotional. Santogold klang wie das Gegenteil von R&B, taugte als weibliches *role model* der *Craziness*, der Kunst und der *Craft*, wenn man damit auch das Handwerk ehren darf. Vor allem aber: Es war post-ethnische Popmusik, so wurde das Album besonders in Europa verstanden.

Man war ganz kirre von dem Versprechen, dass Hautfarbe keine Rolle mehr spielen würde. Weder in der Politik noch im Pop! So ein O bietet viel Platz. Für Wünsche. Jetzt, vier Jahre später, ist das O gefallen. Santogold heißt Santigold. Und Obama Mr. President. Beide gehen in die zweite Runde.

New day, new dollar:

Santigold hat mitten in der Produktion ihres zweiten Albums Label und Management gewechselt, sie lässt sich jetzt von Jay-Zs Firma Roc Nation vertreten. Der neue Chef hat gesagt, jeder Song von ihr sei wie eine Revolte.

Was den Klang angeht, kann man das nachvollziehen. Die sieben neuen Songs, die man vor dem Interview als Stream anhören durfte, legen nahe, dass das Album *Master Of My Make-Believe* einige rhythmische Salven abfeuern wird. Verschiedene Trommeln sind zu hören, elektronische wie akustische und fast marschmusikalische. Dass die Perkussion noch wichtiger geworden ist als auf dem letzten Album, merkt man gerade dann, wenn sie mitten im Song aussetzt, zum Beispiel in *God From The Machine*. Erst die Pause macht auf die Fülle danach aufmerksam. Mal sehen, was dieser Frühling 2012 bringt. Rakatak, rakatak, boom, bang, boom.

Mrs. White, die Tracks, die ich gehört habe, klingen enorm perkussiv. Sollen sie auch militant klingen?

SANTIGOLD Ich dachte nicht an Militanz, als ich sie aufnahm. Ein Song, *Riot's Gone*, handelt sogar davon, dass es mir, auf persönlicher Ebene zumindest, nicht mehr um Auflehnung geht. Aber es stimmt: Ich kam nicht von den Drums los. Es geht mir um eine ganz allgemeine Energie, die ich spüre. Wir leben in einer extrem rastlosen und beu-nruhigenden Zeit.

Manchmal habe ich einfach keine Ahnung mehr, *what the fuck is going on, you know.* Wenn ich den Fernseher anschalte, sehe ich nur noch Frauen mit Plastikgesichtern, Naturkatastrophen, nukleare Explosionen...

Eine interessante Reihe!

Ja! Ich mache die Musik zu diesem Gepolter. Dabei geht es mir nicht um Revolution *(sie zieht das Wort ironisch in die Länge)*. Und: Die Betonung auf die Perkussion und die Beats, die Sie hören, hat auch mit der Entstehung des Albums zu tun. Die Phase nach einer Tour kann sehr introspektiv sein. Nun, ich bestieg den Kilimandscharo, das war Teil eines Projekts, das auf den Mangel an sauberem Trinkwasser in dieser Region hinweisen sollte, MTV hat den Aufstieg begleitet. Danach war ich in Äthiopien in einem Flüchtlingslager für Somali. Dann wollte ich mich auf das Album konzentrieren. Man muss in solchen Momenten warten können, was passiert. Erst einmal nämlich: nichts. In dieser Zeit – bis mir die Ideen und auch die Texte langsam kamen – habe ich tatsächlich viel getrommelt.

Sie hatten ja auch verschiedene Handtrommeln studiert, früher...

Im College, genau. Dass ich mich einmal mit westafrikanischer, kubanischer und haitianischer Rhythmik beschäftigt habe, hat nach wie vor großen Einfluss auf meine Musik. Gerade auch, was den Gesang angeht. Bei dem ist Rhythmus ja ebenfalls sehr wichtig. Wenn ich singe, denke ich immer sofort an den Zusammenhang mit dem Bass und den Drums.

Im Ansatz hört man das selbst auf der Single *Disparate Youth*, dem Song auf dem neuen Album mit dem deutlichsten Willen zum Erfolg. Allerdings, zum Tanzen ist der Track im Bass zu langsam, obwohl er in den Höhen, auf der hellen Snare und der nervösen Hi-Hat, schnell trippelt. Aber da:

Zack, die Bassdrum kickt wilde Synkopen, während der Beat vom Rave-Keyboard übernommen wird. »A life worth fighting for …«, singt Santigolds Stimme. Selten war ein zu erwartender Sommerhit so untanzbar.

Produziert hat der erst 22-jährige Ricky Blaze, Hitmacher aus Brooklyn mit jamaikanischem Hintergrund.

Das Video zu *Disparate Youth* haben Sie in Jamaika gedreht, Ricky Blaze hat produziert. Der Postpunk ist etwas in den Hintergrund getreten, die Karibik mehr im Vordergrund, so mein erster Eindruck …

SANTIGOLD Der Punkeinfluss manifestiert sich bloß anders auf *Master Of My Make-Believe*. In den Sounds! Die Gitarre, die in *Disparate Youth* reingrätscht, *that is punk rock right there*! Und auch der Bass: Ricky Blaze hat dazu ein Sample benutzt, aber schlampiger kann man es nicht schneiden, man hört es regelrecht klicken. Dann die Surf-gitarre auf *God From The Machine*: Bei den Dead Milkmen war das Standard. Schließlich die Art, wie ich singe: Sie hat noch immer viel mit Devo zu tun.

Aber die Stimme klingt nun oft anders. Breiter, mächtiger. Als suchten Sie eine chorische Qualität.

Ich habe meine Stimme schon immer geschichtet, aber es stimmt, ich wollte für dieses Album wie ein Chor klingen. Und auf *God From The Machine* komme ich dem in der Tat sehr nahe, und zwar bereits in der Strophe. Gott, hat das gedauert! Ich singe die einzelnen Spuren dann immer nur fast identisch ein, damit es nachher, übereinandergelegt, auch wirklich nach verschiedenen Stimmen klingt. Ich mag das sehr, gerade bei jamaikanischen Sängerinnen wie den I-Threes (die unter anderem für Bob Marley gesungen haben – Anm. d. A.) oder auch bei Fela Kuti, nun ja: Ehefrauen, die einen ähnlich nasalen Stil hatten. Allerdings sind die oben ohne aufgetreten. Ich war erst sieben Jahre alt, als mich mein Vater zu einem Fela-Konzert mitnahm!

Santi White hat rund zehn Stunden Promotion hinter sich, als wir den Interviewtag beschließen. Für einen Act aus Jay-Zs Stall fühlt es sich ungewöhnlich an: Wir werden allein gelassen während des Gesprächs – kein PR-Manager, der daneben sitzt und aufpasst. Die Künstlerin ist sehr freundlich, lacht manchmal über ihre eigenen Antworten (»Ha ha, ich bin sooo Punk Rock, *I know.*«) und manchmal sogar über die Fragen. Tadellose Kinderstube! Noch erstaunlicher ist, wie offen Santigold von dem zerstückelten Herstellungsprozess ihrer Musik berichtet.

Dann klingt sie auf einmal fast salopp. Ungefähr so: »Also dann hat jemand eine Idee, Q-Tip macht ein bisschen weiter, dann rufe ich einen Freund an, der mir ein Punkschlagzeug einspielen soll, wir versuchen es anschließend genau richtig zu verzerren. Irgendwann singe ich meine Vocals, schicke sie an Switch, der sie neu schneidet, jetzt braucht es aber noch eine Gitarre, die mein Freund Nixon spielt. Und auch Karen O könnte hier noch ganz gut kommen.«

Sie sei mehr »orchestrator« als Musikerin, sagt sie. In Deutschland müsste man das wohl mit »Kurator« übersetzen.

Und doch, wenn Dave Sitek von TV On The Radio einen Song abliefert, an dem sie nicht mehr viel machen muss, freut sie sich ausgiebig. »Bloß, das ist selten!«

Ungewöhnlich, wie Santi White den kollektiven Charakter der Arbeit betont, und damit dennoch nicht kokett ihr Licht unter den Scheffel stellt.

SANTIGOLD Als wir das Video auf Jamaika gedreht haben, waren wir nur fünf Leute. Das ist lächerlich wenig! Das heißt, dass alle alles machen mussten. Ich habe zum Beispiel die Kids auf dieser Insel selbst geschminkt. Und es führte auch dazu, dass die älteren Kinder sich um die kleineren gekümmert haben. So was mag ich. Ich meine, versuch das mal in Los Angeles. Da heißt es sofort: »That's not my job!«

***Disparate Youth* ist wirklich ein schönes, aber auch verrätseltes Video geworden. Eine Insel mit den wilden Kindern, ein Orakel am Schluss mit Zwillingen… Um welche Antworten geht es da? Was erzählt der Song, was der Film?**

Beim Song ist es für mich klar, beim Video weniger. Der Song transportiert die Aufforderung: Habe den Mut, dich so zu sehen, wie du dich selbst sehen möchtest. Anschließend kannst du dich entsprechend erfinden. Das Video sucht diese Antworten bei diesen vorzivilisatorischen Kindern. Es kann natürlich nur die Fragen stellen, nicht die Antworten geben.

Man könnte also sagen: Es geht auf diesem Album auch um die Wonnen der Selbsterfindung, ja, der Emanzipation?

Das könnte man sagen, aber ich habe das nicht so gesagt. Sie haben das gesagt! Ha ha!

Wie würden Sie es sagen? Mit dem Albumtitel: *Master Of My Make-Believe*?

Ich kann sagen, dass dieser Titel – und fast alles auf dem Album, von den Songs bis zur Covergestaltung – davon handelt, was es bedeutet, als Frau so ein Album zu machen. Ich habe ja bereits von all diesen wunderbaren Leuten erzählt, mit denen ich zusammenarbeite – von Switch bis Dave Sitek und vielen anderen. Aber am Ende des Tages sind die alle weg, und ich bleibe mit mir allein. Es war hart, genug Selbstvertrauen aufzubauen. Plötzlich stehst du da mit zwei Festplatten voller Material, und das Album ist immer noch nicht fertig. Ich musste lernen, im Studio und bei allen Entscheidungen alle traditionell weiblichen Attribute hinter mir zu lassen. Du musst hart sein, kompromisslos, unnachgiebig.

Wie auf dem Cover, in dem Ölbild von Kehinde Wiley, das Sie in einer Art barocken Reituniform zeigt. Vor dem Bild sitzen wiederum Sie, als Geschäftsmann, flankiert von zwei Bondgirls – schon wieder Sie! Ein gemischter Chor…

Absolut! Kehinde Wiley malt ja immer afroamerikanische Männer in pseudohistorischer Kulisse, aber eine Frau hatte er noch nie gemalt. Die Inszenierung um das Ölbild herum thematisiert verschiedene Machttypen, die ich im künstlerischen Prozess spiele. Obwohl ich mich nie so sexy anziehe wie die beiden Ladyguards in goldenen Schwimmanzügen. Interessant ist da aber der Punkt, an dem es kippt und das weibliche Körperstereotyp in etwas total Kräftiges übergeht: Die beiden Damen wachen schließlich über die ganze Szenerie.

Tatsächlich reden wir während der knappen Dreiviertelstunde weniger über die vier Jahre seit Obamas Wahlkampf, weniger über irgendein neues Schwarzsein, Post-Ethnizität oder dergleichen in den USA, als vielmehr über Santigolds Sicht auf ihre eigene Rolle, die sie rasch als Geschlechterrolle beschreibt. Wenn sie die Musik ihrer Jugend aufzählt etwa, werden die Listen lang, sie sprudeln schnell aus ihr heraus, und sie sind wie von selbst stets in der Balance von »black music« und »white new wave«.

Jenseits von Ethnizität oder »race« mündet ihre Musik in offensive Selbstbestimmung. Gibt es eine Popfrau, deren Stimme weniger flattert als ihre?

Santis vier Jahre ältere Schwester mochte klassischen Rock, in der Schule hörte man The Cure und Echo & The Bunnymen, im Viertel in Philadelphia hörten die Gleichaltrigen Salt-n-Pepa, und Papa hatte eine »insane record collection of all black music«. Sie erzählt das alles noch einmal auf die Frage, ob ihr Eklektizismus auf Archivarbeit oder Erinnerung und Erfahrung zurückgehe.

Was Sie über die Allgegenwärtigkeit verschiedener Musiken in Philadelphia erzählen, klingt eigentlich gar nicht so anders als die digitale Gegenwart heutiger Kids… Auch in den Achtzigern stand alles bereits zur Verfügung?

SANTIGOLD Hmm, aber heute braucht man oft gar nicht mehr nachzuforschen. Du schnipst mit dem Finger, und schon hast du alles wieder hochgewürgt.

Reden wir jetzt über Arbeit? Muss es Arbeit machen?

Nicht unbedingt, aber die Digitalisierung führt schon zu Faulheit, oder? Natürlich war all diese tolle Musik einfach bereits da, als ich Teenager war. Aber wenn man weiterkommen wollte, musste man in den Plattenladen gehen. Oder in die Bibliothek. Oder den Austausch mit jemandem suchen. Und auf dieser Suche hat man lernen können.

Die immense Plattensammlung Ihres Vaters hat die Dinge wahrscheinlich erleichtert.

Sicher. Er hat uns auch jeden Samstag in den Plattenladen mitgenommen und wir durften uns immer etwas aussuchen. Leider habe ich oft nur auf die Gestaltung der Platten geachtet. Aber ich lernte dennoch viel. Gerade auf Konzerten!

Zum Beispiel?

Noch bevor mich mein Vater zu Fela Kuti und den barbusigen Frauen mitnahm, gingen wir zu James Brown. Ich fand den Typen seltsam und fragte: »Daddy, what's wrong with his legs?« Er sagte: »He's got soul, honey.«

*

Santigold
Master Of My Make-Believe
Atlantic / Warner — 01.05.12

D A M I E N J U R A D O

Es geht schließlich um Wahrheit

Text — Gregor Kessler
Foto — Dan Carabas

Damien Jurado hat Visionen. Sie können tagsüber auftauchen, wenn er mit dem Auto durch Seattle fährt, um seinen Sohn von der Schule abzuholen, und an der Ampel steht. Oder nachts, wenn er neben seiner Frau schläft. Jurado hat nichts dagegen. Schließlich lebt er von ihnen. Neulich schlich sich wieder eine ein. Er träumte von diesem Typen, der eines Tages merkt, dass er keinen Schimmer hat, wer er eigentlich ist. Und sich auf die Suche nach sich selbst macht. »Er lässt alles hinter sich, sagt niemandem, wohin er geht und zieht einfach los«, erzählt Jurado. »Er kommt in diese Stadt, Maraqopa, von der er noch nie gehört hat, in der die Außenwelt keine Rolle spielt, und merkt irgendwann: Nichts von dem, was da draußen erzählt wird, ist wichtig. Was zählt, bist du und die Liebe und was du damit anstellst.« Ein paar Wochen später war seine neue Platte fertig. Sie heißt *Maraqopa*.

Es ist weniger, *was* Damien Jurado erzählt – denn das ist nicht sonderlich originell und riecht ein bisschen nach Hippie –, sondern vielmehr *wie*. Der Mann brennt für etwas. Für Schlichtheit: »Wann haben Platten eigentlich aufgehört, Performances zu sein? Wir haben heute viel zu viele Frankenstein-Platten, die aus den besten Schnipseln aus Dutzenden von Takes zusammengenäht werden!« Für Imperfektion: »Hör dir mal Dylans *Highway 61 Revisited* genau an! Die Platte ist voller Fehler: verstimmte Gitarren, verpasste Schlagzeugbeats, unbeabsichtigte Geräusche. Es geht schließlich um Wahrheit!« Und für seinen 11-jährigen Sohn: »Er findet, *Maraqopa* sei das beste Album, das ich je gemacht habe. Das ist für mich viel wichtiger, als dass diese Platte meine erste in den Top 200 ist.«

Aber es ist das musikalische *Wie*, das Jurado herausragen lässt. Als in der zweiten Hälfte der Neunziger seine ersten, dunkel-schönen Soloplatten erschienen, da tauchte sein Name – besonders nach *Rehearsals For Departure* – ein in die gerade anrollende Woge neuer Alternative-Folk-Sängerinnen und -Sänger. Vielleicht wurde Jurado schon damals klar, dass seine schlichten, ruhig vorgetragenen Akustiksongs mit Geschichten aus anderer Leute Leben schnell von neuen Songs fortgespült werden würden. Jedenfalls hatte er keine Lust, weiterhin einen Nick Drake-Button zu tragen. »Klingen Elton John oder Billy Joel irgendwie nach Randy Newman, nur weil alle drei Klavier spielen? Dieser ewige Nick-Drake-Vergleich ist mir zu billig«, schimpft er. Also nimmt Jurado *I Break Chairs* auf, eine Platte, die elektrische Gitarren auf so viele verschiedene Arten krachen lässt, dass er das Folk-Gatter endgültig niederreißt.

Der Weg zu *Maraqopa*, seiner zehnten Studioplatte, war keine klare Evolution. Nicht mal das Pinball-System stilistischer Kausalketten will Jurado eingestehen. »Meine Platten sind einfach eine Abfolge. Das ist nicht anders als bei Neil Young oder Bob Dylan, deren jüngste Platte nie der vorangegangenen ähnelt. Ich glaube nicht, dass das ein Problem ist. Das Problem sind Bands, die sich für einen Stil entscheiden und ihn dann nie wieder verlassen.«

Jurado trägt seine Ideen mit so viel Verve und Überzeugung vor, dass man ihm nicht übelnehmen mag, die meisten davon schon mal gehört zu haben. Ein guter Tischler muss ja auch nicht gut kochen können, so lange der Stuhl was hermacht.

Und *Maraqopa* macht einiges her. Das Album startet selbstbewusst mit einem psychedelischen Spiralnebel in Tropicalia-Technicolor namens *Nothing Is The News*. Danach geht es vielleicht erdnäher weiter, aber durch den Kinderchor, der in *Life Away From The Garden* jede von Jurados Zeilen repetiert, auch reichlich irritierend. Die schon auf dem Vorgänger erprobte Zusammenarbeit mit dem Produzenten Richard Swift kulminiert in der Wolkenburg *Reel To Reel*, durch die verschrobene Sounds wehen, wie fluoreszierende Nebelschwaden. Auch sonst ist Jurados helle, flache Stimme nur selten mit der Akustikgitarre alleine.

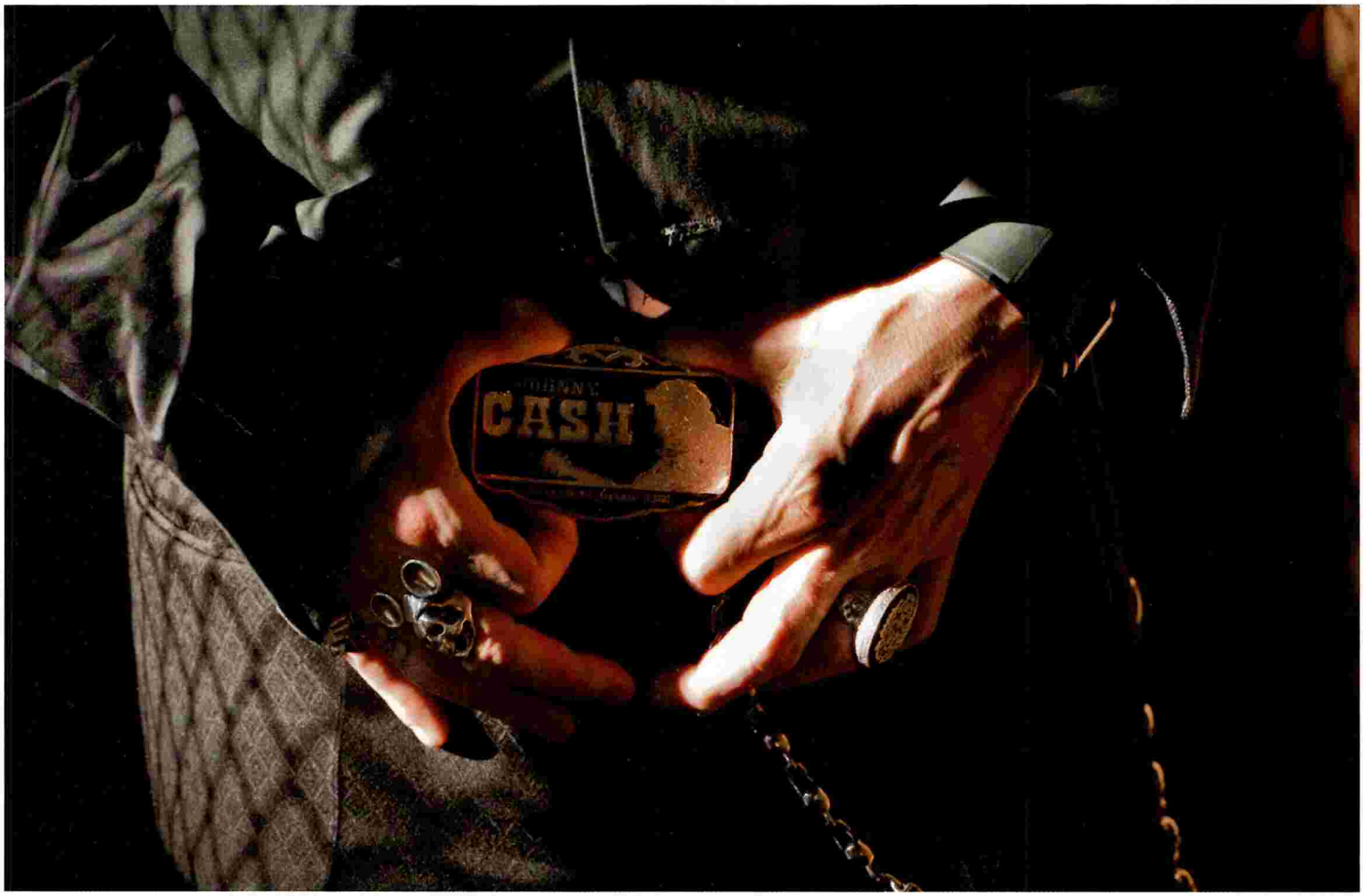
Maraqopa trifft die Live-Atmosphäre, auf die Jurado im Interview so oft zu sprechen kommt, vielleicht besser als jedes seiner Vorgängeralben. »Meine Regel ist: Nimm nur Stücke auf, die du auch live spielen kannst. Sonst verlierst du das Gefühl und fängst an zu denken.« Viele Gedanken sind auch beim Hören dieser zehn Songs nicht nötig: Wie eine Hängematte spannen sie sich über die 35 Minuten, verbinden sich zu einem einzigen weichen Ganzen, das verstehen lässt, warum Jurado das Album sein »Konzeptalbum« nennt.

Live kratzt die Hängematte dann manchmal. Nicht jeder in seiner frisch zusammengestellten Band fühlt die Songs am zweiten Tag der Tour Anfang März in Hamburg so wie ihr Schöpfer. Dem macht das nichts. Im Gegenteil: »Als wir die ersten Male zusammen geprobt haben, war die Platte noch gar nicht raus. Ich habe ihnen dann nicht die fertig aufgenommenen Versionen gegeben, sondern die Songs auf der Akustikgitarre vorgespielt.« Ihren Part sollten sie sich selbst dazu denken. »Das sind manische Musiker, aber keine Perfektionisten. Ich will niemanden, der seinen Part jeden Abend perfekt reproduziert, ich will Leute, die die Musik fühlen. Es werden also Fehler in den Songs sein – und weißt du was: Genau deswegen mache ich das überhaupt noch.«

*

Damien Jurado
Maraqopa
Secretly Canadian / Cargo — 24.02.12

Er brennt für Schlichtheit und Imperfektion – und genau deswegen hört man sich DAMIEN JURADOs Musik gern an. Das vor kurzem veröffentlichte zehnte Album des Singer/Songwriters aus Seattle, *Maraqopa*, hält nicht nur sein eigener Sohn für das beste, das er je aufgenommen hat. Ein Treffen mit einem Mann, der verschrobene Sounds wie fluoreszierende Nebelschwaden durch seine Songs wehen lässt.



Vorspiel für

D I E Ä R Z T E

»Wir kommentieren eher den Bus, der vorbeifährt …«

Interview und Musikauswahl — Ralf Krämer und Jenni Zylka
Fotos — Fabian Schubert

Aus ihrer Ablehnung gegenüber der festgefahrenen Punkrock-Kultur haben DIE ÄRZTE vor 30 Jahren eine Ansage und eine eigene Marke gemacht – und in besetzten Westberliner Häusern Dion and The Belmonts' *A Teenager In Love* gecovert. Jetzt, nach allerhand morbidem Ulk, inzestuösen Mordfantasien und spätpubertären Wortspielen, erscheint am 13. April das 13. Studioalbum der einstigen Index-Dauerbrenner und selbstbetitelten *Besten Band der Welt*. Das *Spex*-Vorspiel erlaubt nicht nur Einblicke in die volldemokatische Arbeitsteilung der Ärzte, BELA B. erinnert sich auch an gemeinsame Vollstarken-Faxen mit Mutter-Frontmann Max Müller, er spricht über Schorsch Kamerun und erklärt, warum er David Lynchs *Crazy Clown Time* bisher erfolgreich boykottiert hat. FARIN URLAUB sagt zwischendurch kurz Hallo.

Honkas
Lied für Fritz
aus der 7-Inch *Lied für Fritz*
Pogar — 1982

BELA B Ich habe diese Single noch zu Hause. Wie die Honkas da am Schluss so versetzt im Chor singen, das ist natürlich eine Reminiszenz an Andreas Dorau und seine Marinas, die damals auch so gesungen haben. Nur haben die Honkas weniger miteinander gesungen, die sind sich eher gegenseitig ins Wort gefallen. *(Farin Urlaub kommt durch die Tür)*

FARIN URLAUB Tach! Kann ich noch mitmachen, oder ist es schon vorbei?

Wir hören gerade die Honkas, die frühe Punkband des Mutter-Sängers Max Müller.

FU *Lied für Fritz*! Geil!

BB Max Müller sollte ja der erste Sänger von Die Ärzte werden. Wäre er das geworden, würden wir jetzt hier wahrscheinlich mit Max Müller sitzen!

FU Bestimmt! *(lacht)*

Wenn man sich anhört, welche Musik Müller seither gemacht hat, ist schwer vorstellbar, dass er mal eine Schnittmenge mit euch Ärzten hatte.

BB Die Schnittmenge war tatsächlich der private Humor. Max und ich haben damals immer zusammen im Risiko abgehangen und waren gute Freunde. Wir haben uns gegenseitig Tattoos in die Haut gestochen, »Vollstark« habe ich hier auf dem Oberarm noch stehen. Er hat so ein Herz mit gekreuzten Knochen und darunter »Vollstark«. Florian Koerner hat das auch.

Florian Koerner von Gustorf, der Mutter-Schlagzeuger?

BB … und Filmproduzent, genau der. Florian war auch Hauptdarsteller in *Schramm* von Jörg Buttgereit. Da dürfen wir alle seine Vorhaut sehen, die er mit einem Nagel durchschlägt – ein Special effect, der kein Special effect war, er hat das wirklich so gemacht! Wir drei waren die Vollstarken-Gang: extra feige, hinterhältige Punkrocker. Max war wirklich lustig und lief so GBH-mäßig rum, ein richtiger Nieten-Punk, sah wahnsinnig gut aus und hat damals sicher auch sehr viel Geschlechtsverkehr gehabt. Wir hingen also immer ab, und als wir dann Die Ärzte gründeten, habe ich ihn als Sänger vorgeschlagen. Alle waren einverstanden. Zur ersten Probe ist er schon nicht erschienen.

Und deshalb flog er aus der Band?

FU Nicht direkt. Ich glaube, das ist zwei, drei Mal so passiert.

BB Max kam einfach nie.

FU Und dann haben wir gesagt: Okay, wenn Max Müller nicht kommt, dann singen wir eben selber. Auch wenn wir das eigentlich nicht konnten.

BB Es ging auch gar nicht ums Können, sondern vielmehr darum, einfach einen guten Frontmann zu haben. Max war ein super Frontmann! Ich habe später einigen Mutter-Konzerten beigewohnt, wo ich dann in seiner Darbietung aber immer nach dem Humor gesucht habe. Ich habe ihn nicht gefunden.

Soilent Grün
Kleine Kinder schmecken gut
aus dem Album *Live 26.9.81*
Graf Haufen Tapes — 1982

Zur Zeit der Honkas wart ihr noch Mitglieder der Punkband Soilent Grün aus Berlin-Spandau. Hattet ihr beide da nicht schon gesungen?

FU Na ja, da waren wir eher Aushilfssänger. Also Bela hatte zwei, drei Songs gesungen, ich auch einen oder zwei. Aber als Die Ärzte wollten wir eben einen richtigen Sänger haben!

BB Bei Soilent Grün gab es teilweise sogar zwei Frontleute.

Wenn man *Kleine Kinder schmecken gut* hört und dabei bedenkt, dass die Honkas sich nach dem Serienmörder Fritz Honka benannten, könnte man leicht glauben, ihr hättet euch mit Max Müller auch aufgrund gemeinsamer morbider Fantasien gefunden.

BB Das war einfach Max' Interesse damals. Ich weiß noch, dass er mich dazu gebracht hat, dieses wahnsinnige Buch über Fritz Haarmann zu lesen, auf dem ja auch der Film mit Götz George beruht, *Der Totmacher*. Das besteht aus lauter Prozessakten. Das war das erste Mal in meinem Leben, dass ich ein 1000-Seiten-Buch gelesen habe. 1000 Seiten Prozessakten! Wegen Max Müller! Hart.

Habt ihr euch als Die Ärzte dann bewusst von der Morbidität verabschiedet? Massenmörder sucht man auf euren ersten Platten jedenfalls vergeblich …

BB Ihr kennt das Œuvre der Ärzte nicht gut, sonst wüsstet ihr: Morbidität ist unser zweiter Vorname!

FU Die Honkas haben in *Lied für Fritz* über einen konkreten Menschen gesungen, das hätten wir aus Stilgründen nicht gemacht. Aber *Erna P.* ist zum Beispiel ein ganz frühes Lied von uns – da entdeckt eine Achtzigjährige zwei Männerschuhe, die unter ihrem Vorhang hervorgucken. Sie will dann schnell Kaffee machen, aber dazu kommt sie nicht mehr …

***Erna P.* war 1984 die B-Seite eurer zweiten Single. Mit dieser Rocka-/Psychobilly-Nummer habt ihr schon früh klar gemacht, dass ihr euch nicht auf Punk beschränken wollt. Wer von euch war denn Fan von Fünfziger-Jahre-Musik?**

BB Wir haben beide solche Sachen gehört, wir standen auf Eddie Cochran und Doo-Wop. Zur Zeit der Rock'n'Roll-Revolution wurden eben sehr schöne Sachen mit sehr wenigen Akkorden gemacht. Und tatsächlich: Jetzt, nachdem ich gelernt habe, viel besser Gitarre zu spielen und mehr Akkorde kenne als früher, schreibe ich Songs wieder total simplifiziert.

Noel Gallagher hat ja auch gesagt: »Ich kann nur den D-Dur-Akkord und …« Der zweite fiel ihm schon nicht mehr ein.

BB Das wird aber noch getoppt von einer meiner Lieblingsüberschriften: Jon Spencer war einmal der Titelheld der Muckerzeitschrift *Guitar Player*. Überschrift: »Barré-Akkorde kann ich nicht.« Das hat einen Sturm von Protestschreiben gegeben! *(lacht)*

Die Ärzte
Freundschaft ist Kunst
aus dem Album *auch*
Hot Action Records / Universal — 2012

»Punk ist der Mainstream jetzt, mach du mal schön dein Ding / Verzeih, wenn ich jetzt keine Parolen mehr mit dir sing / Dein Zorn ficht mich nicht an, hab

mich verändert, Mann / Und da kommst du mir dumm, hau ab, ich häng mit Künstlern rum« – so lautet die erste Strophe dieses Stücks von eurem neuen Album. Soll man das als Satire auf die Punk- oder eher auf die Kunstszene verstehen?

BB Hmm. Neulich hat ein Freund von mir das Lied gehört, ein bildender Künstler und Professor. Er hat es total negativ interpretiert: »Ziehst du jetzt über uns her?« Nein, gar nicht!

FU Ziehst du also über deine Freunde her? Distanzierst du dich etwa von … mir!?

BB Nein, auch nicht! Der Song ist gar nicht negativ gemeint, er ist einfach nur eine Beschreibung – aber anscheinend bin ich der einzige, der den Text unironisch sieht. Wenn, dann ist der Protagonist der Honk, weil er nach Szenen unterteilt. Nachdem Rod den Song gehört hatte, meinte er nur: »Hängst du in Hamburg jetzt mit Schorsch Kamerun rum oder was?« Was auch tatsächlich stimmte … *(lacht)*

Heißt das, du wirst das nächste Album der Goldenen Zitronen produzieren, oder eher in Schorsch Kameruns nächstem Theaterprojekt auftreten?

BB Weder noch. Wir treffen uns nur ganz normal und reden Blödsinn. Ich muss ja nicht mit allen Freunden auch zusammenarbeiten. Wir kennen uns seit einer Ewigkeit. Bemerkenswert finde ich, wie konsequent die Zitronen sich von ihren anfänglichen Fans losgesagt haben. Sie haben ja etwas später angefangen als wir und galten aufgrund ein, zwei ihrer Songs als die Krone des Funpunks. Ich habe sie kurz vor ihrer längeren Pause noch in Düsseldorf gesehen, da war richtig schlimm Bundeswehr-Punk-Alarm. Ich mag ihre aktuellen Platten, grade die letzten beiden.

FU Und ich muss jetzt weiter. Aber schön war's! *(Farin Urlaub verlässt den Raum)*

BB Aber zurück zur Kunst: Ich war mal auf einer, man kann fast sagen, süßen Ausstellung von jemandem, den man wohl als Sammler wider Willen bezeichnen muss. Er hieß Hartmut und war Hausmeister an der Frankfurter Kunsthochschule und hat diesen ganzen Kunstschülern immer bei jedem Scheiß geholfen – er hat mal Alkohol für sie besorgt, mal Sachen für sie versteckt. Immer wenn die Studenten von der Schule abgingen, in ihre Karrieren hinein, haben sie ihm etwas hinterlassen. Er wohnte in einer Zweieinhalb-Zimmer-Wohnung mit seiner Hausmeisterfrau. Ich habe die beiden auch mal kennengelernt, da war ich sehr gerührt. Die saßen kettenrauchend in ihrer Wohnung, und alles war vollgestellt mit Kunst. Irgendwann hat der Hausmeister das mal schätzen lassen: Die Sachen hatten einen Gesamtwert von 1,5 Millionen Euro. Es gab das Ganze mal als *Sammlung Rausch* zu bewundern. Rausch ist der Nachname der beiden.

Dion And The Belmonts
A Teenager In Love
7-Inch-Single
RCA — 1959

BB Dieser Song ist eine Blaupause für Die Ärzte der Achtziger. Es gab schlimme Punk-Platten, die ich mir nur gekauft habe, weil auf ihnen eine Coverversion von diesem Song drauf war. Und wir haben ihn natürlich auch selbst gecovert. Dieser Song hat tollen, sehr harmonischen Satzgesang, und die »teenage love« haben wir auch textlich eins zu eins für *Teenager Liebe* übernommen. Das Stück ist total weit weg von Punkrock, auch von der Rebellenattitüde. Verbunden mit unserem damaligen Lebensgefühl – wir spielten ja oft in besetzten Häusern – war das schon eine Ansage.

Ihr hättet auch eine reine Rockabilly-Band werden können. Das Standschlagzeug war ja schon da …

BB Aber nur, weil ich so viel geredet habe auf der Bühne. Damit die Leute mich besser sehen.

Also war das nur eine Frage der Eitelkeit?

BB Nein, nicht nur. Die Idee hatte unser Mischer. Der sagte: Die Leute checken sonst nicht, dass du da am Schlagzeug ins Mikro sprichst.

Dion And The Belmonts hat zerrissen, dass sie so unterschiedliche musikalische Vorlieben hatten. Dion war der Rock'n'Roller und The Belmonts waren mehr fürs Harmonische. Hält Die Ärzte zusammen, dass ihr euch die Songs auf jedem Album aufteilt, dass also jeder seinen eigenen Stil verfolgen kann und ansonsten des anderen Dienstleister ist?

BB Überhaupt nicht. Auf unserer neuen Platte gibt es zwei absolute Neuheiten. Als erstes haben wir erstmals eine erste Single, die nicht von Farin Urlaub ist, sondern von mir. Das ist aber Zufall; es gab einfach eine Mehrheit für diesen Song, *zeiDverschwÄndung*. Und zweitens hat zum ersten Mal jeder, na ja, fast jeder von uns dreien gleich viele Songs auf dem Album geschrieben – abgesehen von einem, um den hart gekämpft wurde, weil er nicht auf der B-Seite der ersten Single sein sollte. Deswegen hat Farin doch einen mehr.

Das klingt nach Parteipolitik: Jeder kämpft nur für seine eigenen Songs?

BB Nein, wir entscheiden natürlich zu dritt. Wir hatten 43 Songs, aber nur die Songs, für die alle drei gestimmt haben, wurden dann auch aufgenommen. Am Ende hatten wir 20 und die waren fair verteilt.

Wahnsinnig demokratisch.

BB Ja! Und musikalisch gibt es tatsächlich keine Reibereien oder Streitereien. Jeder von uns hat eine andere Sicht auf Musik, jeder hat auch andere Vorlieben, aber wenn ich einen Song schreibe, schreibe ich den zu 50 Prozent für mich und zu 50 Prozent für den Rest der Band, damit die den gut finden. Und wenn die den gut finden, dann kann man schauen, ob der Rest da draußen den auch gut findet. Ich gehe davon aus, dass Farin das genauso sieht. Bei Rod bin ich mir nicht so sicher. *(lacht)*

Joe Meek & The Blue Men
I Hear A New World
aus dem Album *I Hear A New World*
RPM Records — 1961

BB Ich liebe Joe Meek! *Telstar: The Joe Meek Story*, diesen Spielfilm habe ich noch irgendwo als Import-DVD rumliegen, aber ich will mir den nicht alleine anschauen. Ich habe mir damals auch die Joe-Meek-Box gekauft und sie mit meiner Soloband im Auto gehört. Wir sind zusammen von Ueckermünde nach Hamburg gefahren, das dauerte fünf Stunden, und am Ende dieser Fahrt waren wir alle Joe-Meek-Fans.

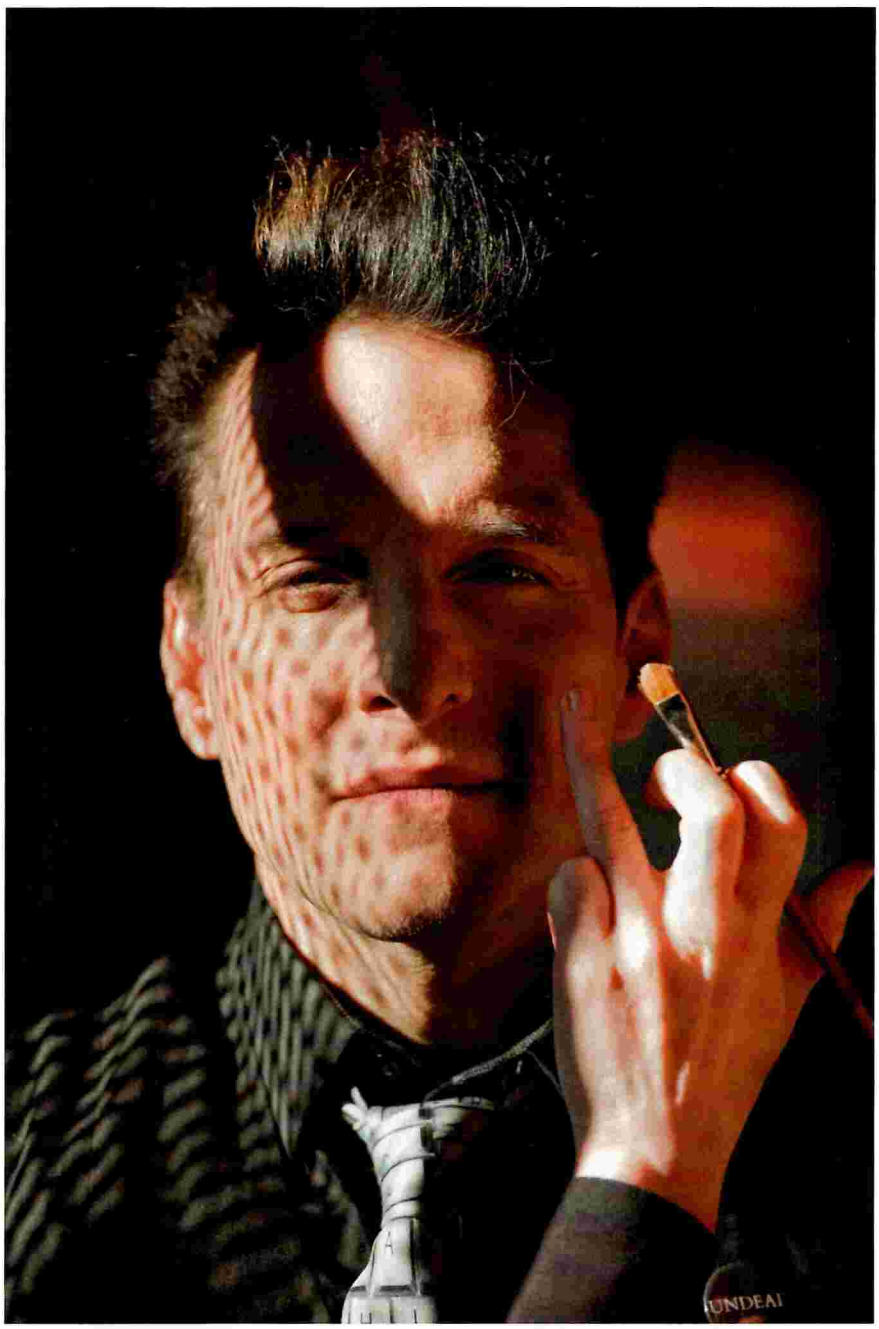
Das Lied prägt ein langsam schunkelnder karibischer Rhythmus und der mit Helium verzerrte, sehr verhallte Backgroundgesang, der wie aus dem Weltall zu kommen scheint. Könntest du so was bei Die Ärzte machen, oder würde das die Fans vergraulen?

BB Wir machen letztendlich alles, was wir wollen. Hier geht's ja um die Frage: Wie

viel Hall verträgt ein Song? Meek war der Pionier der Hall-Aufnahme und hat mich insofern darin bestärkt, Gegebenheiten eines Raums in die Musik einzubinden. Das haben wir jetzt auch auf dem neuen Album gemacht. Für *zeiDverschwÄndung* haben wir das Schlagzeug in einen Flur im Flughafen Tempelhof gestellt und das Echo mit zwei Mikrofonen aufgenommen. Oder wir haben einfach eine Tür im Studio geöffnet und das Mikrofon in der Tür platziert. Das sind alles Sachen, die Joe Meek zum ersten Mal gemacht hat. Seine Sänger mussten ja meistens auf seiner Toilette singen, soweit ich weiß. Es macht eben langsam keinen Spaß mehr, einfach in der Elektronik per Knopfdruck nach irgendwelchen Sounds zu suchen. Deswegen ist bei uns alles wieder räumlicher geworden und greifbarer und abgedrehter, wir freuen uns daran auch wieder mehr.

Kommt dein Interesse an seltsamen Sounds auch von deinem Faible für Horror- und Science-Fiction-Trashfilme? Die funktionieren ja mehr als alle anderen Filmgenres über den Sound.

BB 1978 habe ich den für mich ersten wirklich harten Horrorfilm im Kino gesehen: *Halloween* von John Carpenter. Ich denke, der gehört zu den musikalischsten Horrorfilmen überhaupt. Man hatte damals eine Testvorführung mit ganz ordinärem Orchesterscore gemacht, aber der Film funktionierte nicht. Dann hat Carpenter als Hobby-Synthesizer-Musiker einen neuen Soundtrack kreiert und die Leute damit zu Tode erschreckt.



Beatsteaks
S.N.A.F.T.
aus dem Album *Boombox+x*
Warner — 2011

BB Die Beatsteaks spielen in ihrer eigenen Liga. Das liegt zum großen Teil daran, dass es keine andere Band weltweit gibt, die live so ein Charisma versprüht. Das ist wahr! Ich stand mit Ami-Musikern auf einem Festival backstage, mit Slash und solchen Leuten, die haben sich alle die Beatsteaks angeguckt und den Mund nicht mehr zubekommen. Zu Recht! Charisma und Musikalität sind das eine, aber es gibt bei denen eben auch diese spürbare Dichte an Freundschaft, an Liebe zueinander und zur Musik, die sie machen. Das ist wirklich selten. In den Neunzigern gab es eine Band namens Rubbermaids, da habe ich ähnlich empfunden.

Die Beatsteaks covern hier einen Song von Ton Steine Scherben.

BB Na ja, als Freunde von mir früher die Scherben gehört haben, habe ich das abgelehnt. Das betraf mich nicht, ich war genau ein Jahr zu jung, um die super zu finden, aber dann auch wieder zu alt, um sie wiederzuentdecken. Das kam erst später. Ich habe irgendwann mal Rio Reiser live gesehen, da fand ich ihn sehr gut. In den Achtzigern war Politrock aber natürlich scheiße für uns.

Gerade die ersten Platten der Ton Steine Scherben berühren noch heute durch ihre Haltung. Wenn sie *Keine Macht für Niemand* gesungen, oder in *Mensch Meier* zum Schwarzfahren aufgefordert haben, war das absolut ernst gemeint. Sind die Scherben das Gegenteil von Die Ärzte?

BB Wir haben in unseren Texten ja auch schon zu Straftaten aufgefordert oder zu Ungehorsam. Wir waren aber eher diejenigen, die in der Ecke stehen und cool sind. Wir waren immer eher so Haltestellen-Typen: Wir kommentieren den Bus, der vorbeifährt. Die Existenz als öffentlicher Künstler ist ja an sich schon ein politischer Akt, da muss man aufpassen, was man macht und schauen, was man erreicht.

Missy Elliott
Sock It 2 Me
aus dem Album *Supa Dupa Fly*
Elektra — 1997

BB Ist das Missy Elliott? Ich kenne den Song. Ist doch schön gesungen und schön komponiert. Ich habe aber ehrlich gesagt sehr wenig übrig für Black Music, wenn man das noch sagen darf. R&B – das sind für mich The Who oder die Stones.

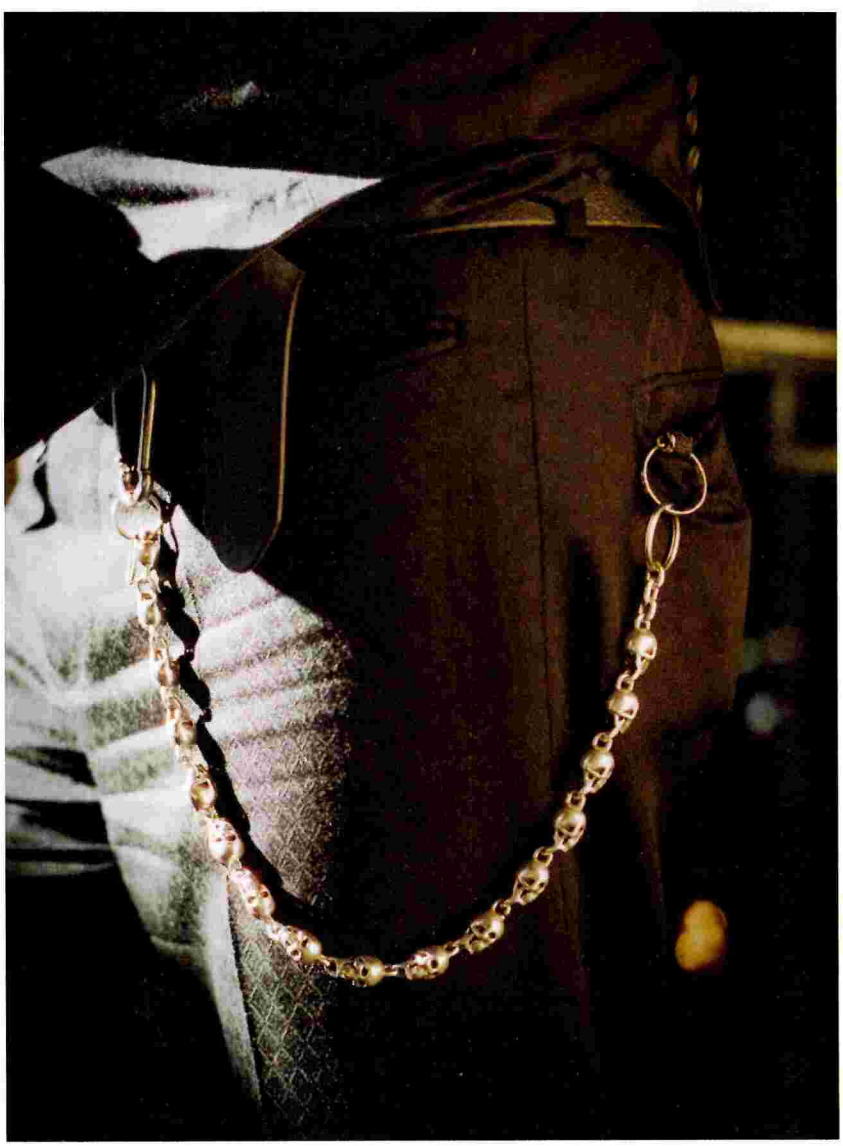
Hörst du auch keine ältere Black Music?

BB Alte Soul-Sachen, ja. Aber schon bei Erykah Badu hört es bei mir auf, die gibt mir echt gar nichts. Missy Elliott finde ich aber als Phänomen in dieser Prä-Lady-Gaga-Liga super. Sie wird als Produzentin total ernstgenommen, ist umgeben von diesen ganzen aufgepumpten Muskeltypen. Abgefahrene Frau.

Hast du selbst Hiphop-Platten?

BB NWA habe ich mir damals gekauft, weil die noch härter drauf waren als Black Flag – die Sprache der Straße und das alles. Die mochte ich noch. Vielleicht auch noch die Geto Boys und Run DMC. Wu-Tang, Tupac, Ice T. waren dann aber alles Platten, die ich schon ein halbes Jahr später nicht mehr gehört habe. Ich habe versucht, diese Sachen zu verstehen, für mich zu begreifen und umzusetzen. Habe mir Konzerte von Public Enemy oder den Jungle Brothers angesehen. Wir haben sogar mal mit Grandmaster Melle Mel & The Furious Five gespielt – aber irgendwann, wenn ich mich nicht so wirklich Zuhause fühle …

Aber auch in der derben Direktheit der Texte lassen sich durchaus Parallelen zu Die Ärzte finden.



BB Nein, eher nicht. Wir benutzen nur ganz selten bis nie Wörter wie Ficken, Votze – was Die Ärzte immer mit V schreiben! – oder so. Das kam ja auch aus unserer anfänglichen Ablehnung dieser festgefahrenen Punkrockkultur. Wenn wir so was benutzen, arbeiten wir in den Strophen lange darauf hin und am Ende kommt dann *dieses Wort*. Ein Hiphopper würde sich diese Mühe nicht machen. Der hat einfach viel zu viele solcher Wörter, die er ständig raushauen muss. Ich mag, was das angeht, aber sehr gerne Bands wie Eisenpimmel, die Kassierer oder die Lokalmatadore. So, jetzt sind die auch mal in der *Spex*.

Den Humor hätte auch eure Vollstarken-Gang geteilt.

BB Wahrscheinlich.

Gibt es per se »witzige« Musik?

BB Hmm. Wir fanden immer die Musik aus den Tex-Avery-Zeichentrickfilmen total gut. Spike Jones und solche Leute. Das war ja das Tolle an Berlin: Es gab damals sechzig Off-Kinos mit langen Nächten. Wir waren bis morgens um fünf im Kino und haben Tex-Avery-Filme gesehen. Auf solche Sachen sind wir total abgefahren. Das eigentlich Witzige zum Beispiel an unserem Song *Geschwisterliebe* ist doch diese nette Geschichtenerzählerperspektive, aus der da ein Straftatbestand erfüllt wird. Wir wollten eben nicht stumpf, sondern um die Ecke provozieren.

Nicht so stumpf wie Rammstein?

BB Ich weiß, dass Rammstein humorig sind. Ich finde Einiges an ihrem Zeug auch lustig, »Mein Herz schlägt links« etc. Flake ist ein sehr durchgeheizter Typ.

David Lynch hat Rammstein wahrscheinlich nicht lustig gefunden.

BB Aber stattdessen hat Lynch ihre Weltkarriere in die Wege geleitet. Ich saß im Kino in *Lost Highway* und war einer von Millionen, die in dieser Szene mit dem Rammstein-Song eine Gänsehaut gekriegt haben.

Hast du Lynchs Album *Crazy Clown Time* gehört?

BB Ich wollte mir die Platte eigentlich bestellen, habe sie mir aber aufgrund eures Artikels in der *Spex* dann erst mal

nicht bestellt. Ich werde sie mir sicher irgendwann trotzdem mal anhören, aber: Erst sagt er in dem Interview diesen wunderschönen Satz, dass die elektrische Gitarre die größte Erfindung der Menschheit ist, dann aber erzählt er von der Energie, die da aus dem Krach heraus entsteht … Ey, Mann! Entschuldigung, ich komme aus den Achtzigern, da wurde das ja auch häufig als Argument benutzt. Das hat mich traumatisiert. Damals habe ich aus Kakofonie auch noch alles Mögliche herausgehört. Aber heute einfach Instrumente zu malträtieren ohne Plan, und es danach abzufeiern, das ist mir zu banal.

So einfach, wie es ist, die bewährte Die-Ärzte-Nummer immer wieder durchzuziehen? Man könnte ja geradezu von einer Humorfalle sprechen, in der ihr euch befindet …

BB Na ja, wer uns eine einfache Masche unterstellt, macht es sich sehr einfach. Das mit der Humorfalle hat übrigens mal ein berühmter Düsseldorfer Musiker über uns gesagt. Das haben wir aber, denke ich, mit der letzten Platte ad absurdum geführt. *Jazz ist anders* war zwar nicht komplett humorfrei, aber 18-Jährige würden sagen: Das ist die Emo-Platte von denen, die melodramatischste, die melancholischste aller Die-Ärzte-Platten. Deshalb ist unsere neue Platte auch wieder etwas zackiger!

Wieso? Kam das nicht gut an?

BB Nein, *Jazz ist anders* war irre erfolgreich!

Queens Of The Stone Age
Feel Good Hit Of The Summer
aus dem Album *R*
Interscope Records — 2000

Kommen wir also zum Schluss zu ernsthaftem Dicke-Eier-Zeug. Queens Of The Stone Age sind ja alles andere als lustig.

BB Ich sehe das anders. Wir haben mit denen fünf, sechs Mal auf Festivals gespielt. Es gab zwar keinen persönlichen Kontakt – die tauchen auf, spielen und hauen wieder ab. Und auf der Bühne passiert auch nicht viel, es gibt kaum Ansagen. Aber wenn du Josh Homme auf der Bühne beobachtest: Der lacht da schon ein bisschen.

Er mag ja lachen, aber sie nehmen sich doch in ihrem Gepose schon sehr ernst.

BB Ich finde, dass bei ihnen im Gegensatz zu manch anderer Band Humor absolut zu spüren ist. Dieser Song hier ist von der Platte, die ich am besten finde. Das war ihr Durchbruch. Alles danach war mir zu perfekt. Zu rund. Bei dieser Platte gibt es aber immer noch was zu entdecken, jedes Mal wenn man sie auflegt. Und dass der Typ Humor hat, sieht man ja schon an den Eagles Of Death Metal, die er produziert hat und bei denen er zum Teil auch mitgespielt hat. Ich persönlich finde dieses Breite-Beine-Dicke-Eier-Rock-Ding toll. Ich war nie ein Fan von so was Schwerem wie Black Sabbath. Ich bin halt ein Bubblegum-Typ, habe die Hanoi Rocks abgefeiert, bin groß geworden mit Kiss. Das ist ja auch Dicke-Eier-Zeug, aber sehr lustig, wie ein Comic. Kiss haben immer einen starken Einfluss auf mich gehabt, zumal sie auch total versteckt haben, dass sie geniale Songwriter waren. Zumindest fünf Platten lang haben sie unglaublich gute Lieder geschrieben.

Eigentlich haben Kiss für jede Art von Rocksong eine Blaupause geschrieben.

BB Das Schlimme für mich als jemand, der gerne damit kokettiert, die Beatles nicht zu mögen, ist ja, dass Kiss alles von den Beatles übernommen haben. Die schlimmsten Phasen bei uns im Tourbus sind die, wenn Farin und Rod sich gegenseitig Beatles-Songs zuwerfen und sie dann auch noch ansingen. Zeit, meine Kopfhörer rauszuholen …

Du hörst die Beatles nur heimlich?

BB NEIN! Ich kann das nicht! Yoko Ono wäre mir lieber.

Auf eurem neuen Album findet sich der schöne Song *Tamagotchi*. In ihm gibt es ein Sample, das sich sehr nach *Tomorrow Never Knows* von den Beatles anhört …

BB Nein, ich glaube nicht. Und wenn, dann wurde mir davon nichts gesagt. Die Schweine!

*

Die Ärzte
auch
Hot Action Records / Universal — 13.04.12

ELECTRONIC BEATS FESTIVAL

MIIKE SNOW
THE KILLS
AUSTRA
THE HUNDRED IN THE HANDS
CITIZENS!
COMA (DJ SET)

KÖLN / E-WERK
24.05.2012

WWW.ELECTRONICBEATS.NET

spex intro
DE BUG STADTREVUE

PREISE: VVK: 17€ / AK: 19€
DOORS OPEN: 20:00
SCHANZENSTRASSE 37
51063 KÖLN
TICKET HOTLINE: 0221-2801
TICKET URL:
WWW.KOELNTICKET.DE

electronic beats

Was passiert eigentlich genau an diesem mythischen Ort, genannt Musikstudio, und wie hören sich diejenigen, die dort Alben und Tracks produzieren, die Arbeit anderer Produzenten an? Die folgenden beiden Gespräche sollen etwas Licht in die Sache bringen. Los geht es mit JOE GODDARD, der gerade einen stattlichen *run* hinlegt: Der 33-jährige Londoner hat vor Kurzem solistisch einige Remixe und gemeinsam mit der Sängerin Valentina die Single *Gabriel* veröffentlicht, parallel sorgt sein Projekt The 2 Bears, das er mit Raf Rundell bildet, auf House-Floors für Knuffelstimmung. Nicht zu vergessen das neue Hot-Chip-Album *In Our Heads*, das Goddard in seinem Heimstudio vorproduziert hat und das Anfang Juni erscheinen wird. Im Interview erinnert sich Goddard an seinen fliegenden Wechsel vom Computerspiel zum Musikprogramm im Alter von zwölf Jahren, er spricht über die perfekt abgemischte Bassdrum und den Einfluss seines ewigen Vorbilds Timbaland.

THE SUPERPRODUCERS

JOE GODDARD Das neue Hot-Chip-Album haben wir auf demselben Mischpult abgemischt, auf dem Conny Plank 1974 *Autobahn* von Kraftwerk abgemischt hat. Dieses Pult stand früher in Wolperath bei Köln, in Conny Planks legendärem Studio, wo dieser in den Siebzigern nicht nur Kraftwerk, sondern auch Leute wie Neu!, Harmonia, Cluster und Brian Eno produziert hat. Ich muss es wohl nicht extra betonen, aber der Sound dieses Mischpults ist unglaublich toll!

Wie kommt dieses alte Pult nach London?

Mark Ralph, ein Produzent aus London, ist vor einigen Jahren – als der Sohn von Conny Plank das Haus seines 1987 verstorbenen Vaters verkaufte und das Studio-Equipment versteigerte – nach Wolperath gefahren und hat das Pult gekauft. Ich glaube, er hat 10.000 Euro dafür bezahlt. Es ist ein analoges Pult mit 56 Kanälen, Conny Plank hat es in den Siebzigern selbst zusammengebaut und mit einer Menge individuell modifizierten Equalizern bestückt. Jetzt steht es im *Club Ralph*, dem Studio, das Mark im Nordwesten Londons betreibt. Dort haben wir uns eingemietet, als es darum ging, unserem neuen Album, das ich zum größten Teil schon zu Hause in meinem kleinen Studio fertig produziert hatte, den richtigen Sound zu geben.

Klingt dieses Conny-Plank-Mischpult tatsächlich so außergewöhnlich gut oder befeuert eher der Mythos von Kraftwerk und alte Krautrock-Legenden den Eindruck des Klangs? Anders gefragt: Wie viel Esoterik steckt in der Geschichte?

Zunächst einmal muss man sagen: Das Pult war in einem ziemlich schlechten Zustand, als Mark es 2007 kaufte, er musste noch eine ganze Menge Geld reinstecken und selbst viele Bauteile austauschen. Insofern lässt sich schwer sagen, ob das Pult heute tatsächlich noch genau so klingt wie damals, als Conny Plank darauf *Autobahn* mischte, oder ob es ein wenig anders klingt – oder vielleicht sogar noch besser? Sicher ist nur: Der Sound ist fantastisch. Ich habe es daran gemerkt, dass meine eigene Roland-808-Drum-Machine, die ich ins Studio brachte, durch dieses Mischpult plötzlich viel fetter klang als bei mir zu Hause. Und auch all die Vintage-Synthesizer und Instrumente, die dort im Studio stehen, klingen –

Joe Goddard im Club-Ralph-Studio vor Conny Planks Original-56-Kanal-Analogmischpult

Joe Goddard

Interview — Jan Kedves **Fotos — Kim Jakobsen**

Beathoven im Club Ralph

durch das Pult geschleust – nochmal umso besser: der Roland Juno-60, die Wurlitzer-Orgel, das Synclavier … Aber abgesehen davon stimmt es natürlich: Man darf nicht unterschätzen, dass sich durch die Präsenz eines solch mythenbeladenen Geräts, wie es dieses Mischpult nun mal ist, die Atmosphäre im Studio verändert. Da kann man schon leicht den Eindruck bekommen, der Geist der Geschichte würde positiv auf den Moment einwirken …

Dass Sie den Roland-808-Drum-Sound, der für elektronische Clubmusik klassisch ist, mit einem Originalgerät produzieren, statt mit einer der zahlreichen verfügbaren Emulations-Softwares, hat klangliche Gründe? Oder sind Sie ein Analog-Fetischist?

Das ist eine Sache des Vertrauens. Zwar klingen Software-Plug-ins, die den Sound alter Analoggeräte reproduzieren, tatsächlich täuschend echt. Dennoch bleibt – zumindest bei mir – immer ein Restzweifel: Würde nicht vielleicht eine echte 808 doch noch ein bisschen besser klingen? Das mag durchaus in den Bereich der Studioesoterik hineinragen, aber so einen Zweifel schaltet man eben am besten aus, indem man das Originalgerät verwendet. Abgesehen davon: Bei Plug-ins im Computer kann man mit der Maus jeweils nur ein einzelnes Parameter in Echtzeit regeln. An einem Analoggerät hingegen kann man immer mit zwei Händen an zwei Filtern gleichzeitig drehen – das beeinflusst den Sound natürlich noch mal auf eine Weise, die sich digital nicht emulieren lässt.

Wenn Sie in einem professionellen Studio wie *Club Ralph* arbeiten, dessen Besitzer Sie nicht selbst sind, wo also jede Stunde Miete kostet: Wie wirkt sich dieser ökonomische Druck auf den kreativen Prozess aus?

Sehr positiv! Wenn klar ist, dass jede Stunde zusätzlich Geld kostet, kommt man viel schneller zu Rande und konzentriert sich auf die wirklich wichtigen Dinge. Zum Beispiel legt man dann erst einmal den Hall auf die Gesangsspur, denn der gehört einfach dazu – statt ewig mit irgendeinem komischen Effekt auf der Synthfigur herumzuspielen und sich dabei völlig zu verzetteln. Die Arbeit wird fokussierter. Mehr Zeit im Studio bedeutet eben nicht automatisch mehr Kreativität. Ich merke das auch, wenn ich für mich selbst zu Hause an Tracks arbeite. Da passiert es mir immer wieder, dass ich sechs Monate lang allein an einem Track herumbastele, und dann stelle ich irgendwann fest: Nein, Quatsch, der war schon nach vier Stunden perfekt! Hätte ich in einem gemieteten Studio gesessen, wäre mir das vielleicht schneller klar geworden.

Wie haben Sie mit dem Produzieren begonnen?

Mein allererstes Musikprogramm war eine ganz simple Angelegenheit, es hieß Cool Edit. Ich fing an, kleine Audioschnipsel von meinen CDs dort hineinzufüttern, sie zu zerschneiden, sie rückwärts laufen zu lassen und neu zu arrangieren. Da war ich 12 Jahre alt. Vorher hatte ich am Computer immer nur Computerspiele gespielt, aber plötzlich fand ich es viel toller, damit Musik zu machen: Statt drei Stunden herumzudaddeln und danach nichts in der Hand zu haben, spielte ich einfach drei Stunden lang mit meinem Musikprogramm herum und konnte danach meinen Freunden einen fertigen Track vorspielen! So fing es an. Später habe ich dann das Musikprogramm Cubase benutzt. Damit arbeite ich bis heute, seit mittlerweile 17 Jahren.

Inzwischen werden Sie das Programm vermutlich aus dem Effeff beherrschen. Haben Sie am Anfang viele Fehler gemacht?

Es gibt keine Fehler, was das betrifft. Es ist ein Missverständnis, dass man ein Musikprogramm oder ein Gerät komplett beherrschen und jede einzelne seiner Funktionen auswendig kennen muss. Brian Eno hatte völlig Recht, als er sagte, dass der Mensch nicht dazu da ist, den Maschinen zu dienen, sondern dass die Maschinen dem Menschen dienen müssen. Man hat als Produzent die Idee eines bestimmten Sounds im Kopf, und dann bearbeitet man die Maschinen eben so lange, bis sie das gewünschte Ergebnis ausspucken. Dafür muss man weder Musik, noch Gebrauchsanweisungen studiert haben. Und das Schönste ist: Manchmal passiert dabei etwas völlig Unerwartetes. Zum Beispiel habe ich einmal aus Zufall im Cubase-Programm einen Effekt entdeckt, dessen eigentlichen Sinn ich

zwar nie begriffen habe, der bei mir aber aus irgendwelchen Gründen dazu führte, dass der Sound sich erst zersetzte und dann komplett absuppte. Das klang, als würde sich die Bitrate konstant verringern, bis nichts mehr übrig bleibt. Das war sicher nicht im Sinne des Erfinders, aber es klang so toll, dass ich daraus einen Track gemacht habe – für mein Soloalbum, das ich 2009 auf Greco-Roman veröffentlicht habe.

Auf den beiden ersten Hot-Chip-Alben waren Beats zu hören, die stellenweise von einem so gehörigen Eiern und Herumpoltern geprägt waren, dass man sich fragte: Ist das ein Produktionsfehler oder tatsächlich so gewollt?

Beides! Früher, als Computer noch nicht so leistungsfähig waren wie heute, konnte es schon mal passieren, dass der Prozessor beim Abspielen eines kompliziert programmierten Beats überfordert war und für kurze Momente ins Stottern geriet. Das war ein Fehler – aber es konnte toll klingen. Wenn man dieses Stottern aufnahm, konnte man im Anschluss versuchen, es im Programm so zu rekonstruieren, dass es auch bei ruckelfreier Wiedergabe schon stotterte. Heute passieren solche technischen Fehler eigentlich kaum noch, denn die Rechnerleistungen haben sich vervielfacht – aber die Frage, wie man einen Beat interessant macht, wie er sich auf eigenwillige Weise zum Swingen bringen lässt, stellt sich natürlich immer noch.

Sie meinen, ein Beat, der streng nach dem Raster eines Musikproduktionsprogramms quantisiert ist, swingt nicht?

Meine Theorie ist: Wenn man einen absolut perfekt ausgerichteten Maschinenbeat hört, schaltet sich das Gehirn nach zwei, maximal drei Minuten automatisch ab – weil es begriffen hat: Aha, genau so wird es jetzt noch drei Stunden oder drei Wochen weitergehen. So wie bei einem Metronom. In dem Beat passiert nichts Interessantes, es wird nichts Menschliches in ihm kommuniziert. Swing entsteht aber nur durch die winzigen zeitlichen Ungenauigkeiten, die sogar der akkurateste menschliche Drummer in seinem Spiel nicht vermeiden kann, ob er will oder nicht. J Dilla – Gott hab ihn selig – war ein absoluter Meister des elektronisch generierten Eierbeats. Und auch solche Produzenten wie Rodney *Darkchild* Jerkins, Hudson Mohawke, oder eben ich haben sich darauf spezialisiert, Computerbeats das Stolpern beizubringen – wir in England bezeichnen es als *wobbliness*. Wie all diese Produzenten sitze ich am Bildschirm vor dem Schachbrettraster der Musikproduktionsprogramme und schiebe die einzelnen Soundklötzchen, von denen die Sounds der HiHat, Kickdrum und Snare getriggert werden, manuell auf der Zeitleiste nach rechts oder links – damit der Beat schließlich schön *wobbelt*.

In dem Track *Be Strong*, den Sie zusammen mit Ihrem The-2-Bears-Kollegen Raf Rundell produziert haben, zählen Sie eine Reihe von Produzenten auf, die Sie verehren – unter anderem auch den House-Produzenten Todd Edwards aus New Jersey. Er ist im Vergleich zu den ebenfalls erwähnten Todd Terry und MK eher unbekannt. Warum er?

Da muss ich widersprechen: In England ist Todd Edwards ziemlich bekannt! Wenn er zu DJ-Gigs eingeflogen wird, pilgert da immer eine treue und gar nicht mal so kleine Fangemeinde hin. Man darf Todd Edwards' Einfluss wirklich nicht unterschätzen. Es sind gar nicht seine Beats, die ihn interessant machen – die klingen seit den neunziger Jahren eigentlich in jedem Track gleich. Aber Edwards hat eine absolut eigenwillige und prägnante Art entwickelt, Samples kleinzuhacken und aus ihnen neue Melodien und Refrains zu basteln. Edwards nimmt eine scheinbar willkürliche Mischung aus irgendwelchen Disco-, Funk- und Folk-Platten, sampelt diese, zerschneidet die Samples, pitcht die Tonhöhen rauf und runter und puzzelt dann so lange mit dem ganzen Salat herum, bis irgendwann nicht nur eine neue Tonfolge entstanden ist, sondern sich im besten Fall sogar ein neuer Text ergibt, gesungen von den verschiedenen Sängern und Sängerinnen des Ausgangsmaterials. Das Ergebnis klingt nach Soundcollage, wie Radiokunst. Oder wie auf der Kirmes: Ein Freund von mir sagt immer, einen Track von Todd Edwards zu hören würde sich anfühlen, als führe man stundenlang

Karussell. Super! Noch toller wird das Ganze, wenn man weiß, dass Edwards ein strenggläubiger Christ ist, der seine Tracks als Ausdruck seines Glaubens begreift. Es gibt Tracks von ihm, bei denen ist man erstmal total verdattert von den ganzen hysterisch durcheinander fliegenden Vocal-Splittern – bis man irgendwann genauer hinhört und merkt, dass es dort um Jesus geht, wie er gerade ans Kreuz genagelt wird. In einem funky House-Track! Wahnsinn!

Der amerikanische House-Sound der neunziger Jahre scheint insgesamt das Thema der Produktionen zu sein, die Sie jüngst abseits von Hot Chip veröffentlicht haben: In der Single *Gabriel*, die Sie mit der Sängerin Valentina aufgenommen haben, hört man stark beschleunigten Gesang mit irre hochfrequentem Vibrato. So ähnlich klang das in den Neunzigern, als es von Todd Terry und anderen Produzenten unzählige Uptempo-Remixe von R&B-Hits gab …

Ja, die Originalversion von *Gabriel* war etwa 35 Beats pro Minute langsamer als die, die wir veröffentlicht haben. Ich habe den Song nicht selbst geschrieben, ein Freund von mir, der Valentina managt, schickte ihn mir im Frühling letzten Jahres und schrieb dazu in seiner E-Mail: Wir haben hier dieses Demo, aber wir wissen nicht, was wir damit anfangen sollen, fällt dir vielleicht etwas ein? Ich antwortete sofort: Wenn man den Track beschleunigen würde, wäre es ein großartiges Garage- bzw. House-Vocal!

Dieses absurd schnelle, nahezu unmenschliche Vibrato ist also Absicht?

Ja, es ist dadurch entstanden, dass ich das Tempo der Gesangsspur mit einer Cubase-Funktion so stark angekurbelt habe. Anfangs dachte ich noch, das Vibrato könne auf keinen Fall so bleiben. Ich sagte zu Valentina: Du solltest die Vocals noch einmal in dem neuen Tempo einsingen. Aber das wollte sie gar nicht. Sie sagte: Es muss genau so bleiben, das ist die Qualität des Tracks. Sie hatte Recht. Tatsächlich erinnert der Gesang an House-Remixe aus den Neunzigern, bei denen gab es auch immer dieses rasende Vibrato.

Man würde allerdings vermuten, dass sich die Musiksoftwares seit den Neunzigern verbessert haben und inzwischen ein Plug-in verfügbar ist, mit dem sich Gesang beschleunigen lässt, ohne dass man es heraushört – eine Art Speed-Plug-in mit Vibrato-Killer

Tatsächlich gibt es ein Audio-Bearbeitungsprogramm, mit dem man das Tempo und den Rhythmus von Gesang in viel höherer Qualität manipulieren kann, als es in Cubase möglich ist. Ein bisschen so wie bei Auto-Tune, nur noch besser. Das Programm heißt Melodyne. In ihm lassen sich die Tonhöhe und das Timing von Gesangsphrasen komplett verändern, oder aus einer Solo-Gesangsspur lässt sich ein gesamter Backgroundchor errechnen. Alles ist möglich!

Lassen Sie uns auch über Timbaland sprechen. Sie betonen häufig, dass er sehr wichtig für Sie ist – meinen Sie auch noch den aktuellen Timbaland?

Um ehrlich zu sein: Ich habe mir schon länger keine aktuelle Timbaland-Produktion mehr angehört. Seine Songs mit Katy Perry beispielsweise kenne ich gar nicht, sie interessieren mich auch nicht. Aber die Platte, die Timbaland 2006 für Nelly Furtado produziert hat – mit Songs wie *Say It Right* oder *Maneater* – die habe ich mir noch sehr genau angehört. Auch auf seinem *Shock Value*-Soloalbum ein Jahr später gab es noch einige interessante Momente. Ich werde wohl mein ganzes Leben lang von Timbaland beeinflusst sein, auch wenn ich mir in letzter Zeit vor allem seine ganz frühen Produktionen wieder angehört habe – zum Beispiel das erste Album mit Ginuwine, auf dem sich eine fantastische Coverversion von Princes *When Doves Cry* findet. Das Album stammt aus dem Jahr 1996, aber es klingt heute immer noch großartig! Timbaland hat ein unglaubliches Gespür für Funk, und über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren – von seinen ganz frühen Kooperationen mit Missy Elliott, bis etwa 2007 – hat er einen unglaublichen Beat nach dem anderen herausgehauen. Ich könnte problemlos acht Stunden lang nur zu seinen Tracks tanzen, ohne dass mir eine Sekunde langweilig würde! Manchmal fühle ich mich sogar selbst ein bisschen wie Timbaland …

Wie meinen Sie das?

Nun, ich bin wie er ein Mensch, der sich stundenlang absolut begeistert mit nichts anderem beschäftigen kann als nur mit Rhythmen und Beats. Kennen Sie den Jay-Z-Film *Fade to Black*…?

Leider nicht. Erzählen Sie!

In dem Film sieht man, wie Timbaland Jay-Z verschiedene Beats vorspielt, über die Jay-Z rappen könnte. *Fade to Black* ist ein Dokumentarfilm über die Arbeit an Jay-Zs *Black Album* aus dem Jahr 2003. Timbaland spielt Jay-Z im Studio also sieben oder acht neue Beats vor, sie sind alle unglaublich gut, aber sehr verschieden. Einige dieser Beats wurden später von anderen Rappern gekauft, zum Beispiel ist jener dabei, den Ludacris 2005 für seinen Track *The Potion* verwendet hat. Und man hört auch jenen Beat, den Jay-Z schließlich für seinen Track *Dirt Off Your Shoulder* auswählte. Es ist einfach toll, in diesem Film zu sehen, wie die beiden im Studio miteinander umgehen, und man sieht auch genau, wie viel Spaß Timbaland an der Sache hat. Während Jay-Z beim ersten Hören immer gleich schon versucht, die passenden Reime zu einem Beat zu entwickeln, tanzt Timbaland die ganze Zeit hinten in der Ecke herum und sieht wahnsinnig zufrieden aus, und dabei trinkt er einen ganzen Milchkarton leer und isst eine Banane. Toll!

Würden Sie – wie einige Kritiker – sagen, dass Timbalands Produktionen uninteressant wurden, als er vor etwa sechs Jahren anfing, im House-Tempo zu arbeiten und Four-to-the-floor-Beats zu programmieren?

Nein, so pauschal kann man das nicht sagen. Eine gerade Bassdrum ist ja nicht gleich eine gerade Bassdrum.

Wie viele verschiedene gerade Bassdrums gibt es denn?

Ach, Milliarden! *(lacht)* Bei Timbaland jedenfalls klingt ein Beat mit gerader Bassdrum in der Regel nicht so massiv und basslastig wie in anderen Dance-Produktionen.

Bei Timbaland scheint die Bassdrum häufig eher »plopp plopp« zu machen.

Genau. Ich bin sicher, der Grund dafür ist, dass sie sich so besser in den Mix einfügt. Denn wenn man in einem Track eine richtig fette, bassschwere Kickdrum verwendet – Booom! Booom! Booom! Booom! –, dann bleibt untenrum kaum noch Platz für eine Bassline. Man muss sich als Produzent also entscheiden: Will man im unteren Frequenzspektrum eine dominante, tiefe Bassline hören, die etwas Harmonisches in den Track einbringt? Dann muss man auf den satten Punch der Kickdrum verzichten und sich für eine dezentere, höher gestimmte Variante entscheiden.

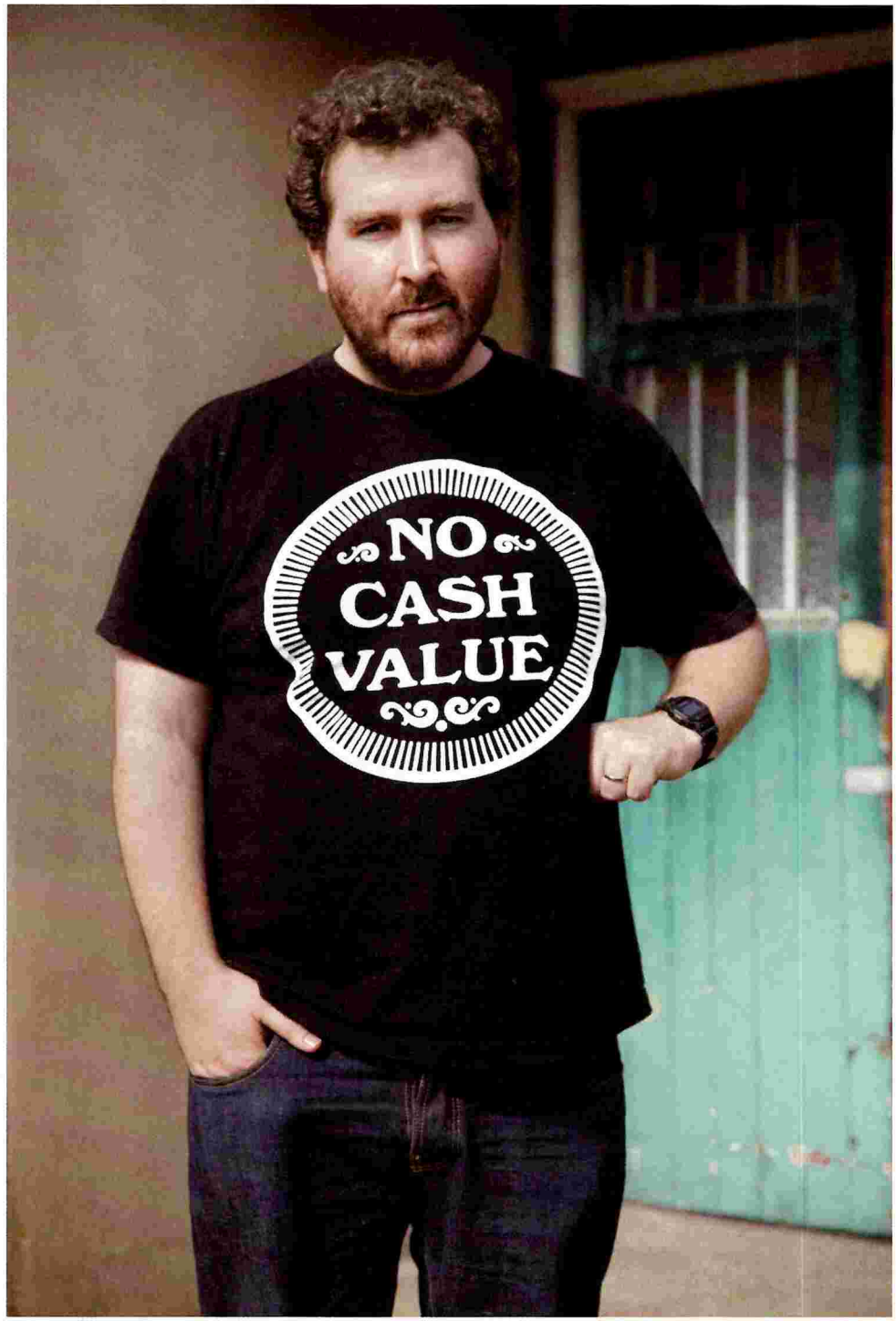
Beides gleichzeitig kommt sich in die Quere. Timbaland ist ein Meister dieses Mischungsverhältnisses.

Er war auch immer ein Produzent, der sich verbal einmischte: Er überlässt selten seinen Solokünstlern allein die Bühne, sondern ergänzt deren Gesang und Raps um kleine, rhythmische Einwürfe aus dem Off.

Ja, er macht dann solche Ansagen wie »Aha-aha« oder »Say what?«, oder er sagt komische Dinge, die klingen wie »Ficki-ficki«.

Bei frühen Hot-Chip-Produktionen haben Sie auch hin und wieder mit Ihrem tiefen Bass – »Make it tougher!«, »Hey-hey« – den hohen Sopran ihres Kollegen Alexis Taylor kommentiert.

Ja, Timbaland hat mich dazu inspiriert. Ich muss ihm wirklich für vieles dankbar sein! Nicht nur diese rhythmischen Einwürfe finde ich bei ihm interessant, sondern die ganze Art, wie er mit der menschlichen Stimme arbeitet. Ein berühmtes Beispiel ist ja der Song *Are You That Somebody* von Aaliyah: Im Refrain dieses Tracks hört man im Hintergrund das Sample eines quiekenden Babys. Timbaland hat dieses Sample so eingefügt, dass das Quieken zum tragenden Element der Melodie wurde. An genau diesen Effekt musste ich denken, als ich vor eineinhalb Jahren selbst Vater wurde, und es hat mich dazu angeregt, für das neue Hot-Chip-Album mein Töchterchen zu sampeln. Ihre Stimme ist auf dem Song *These Chains* zu hören. Es ist ein sehr glücklicher Sound, den meine Tochter da macht, kein richtiges Lachen, aber eine Art freudiges Glucksen. Daraus habe ich eine kleine Melodie gebastelt. Ich hoffe, der Song klingt nicht zu sehr wie ein Rip-off von Timbaland – aber ich schätze, diejenigen Hörer, die nicht wissen, dass hier ein Baby gluckst, werden einfach denken, es sei ein kaputter Synthesizer.



*

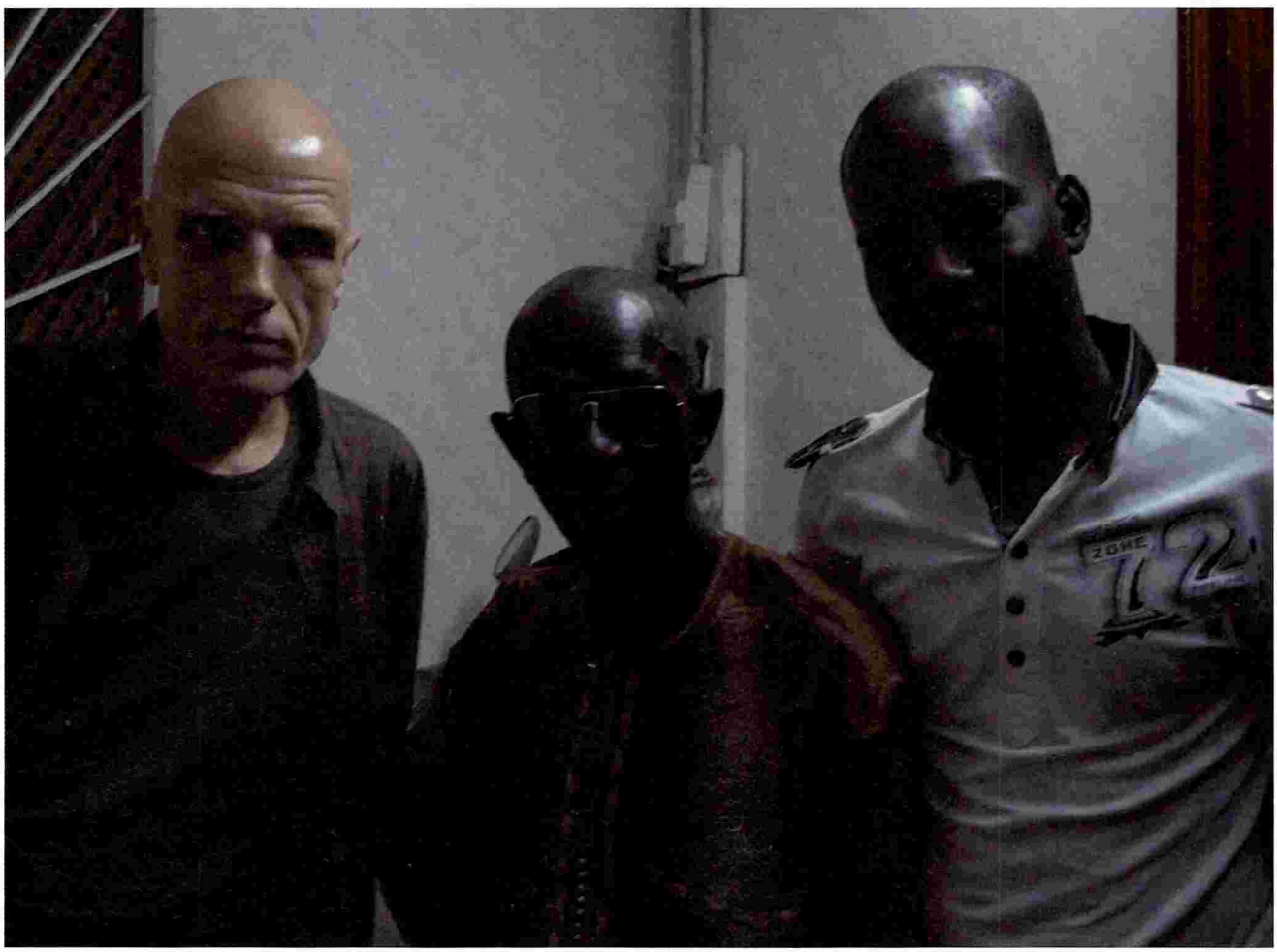
Hot Chip
In Our Heads
Domino / GoodToGo — 08.06.12

*

The 2 Bears
Be Strong (Special Edition)
Southern Fried / Alive — 27.04.12

*

Joe Goddard feat. Valentina
Gabriel
Greco-Roman / Warner — 23.03.12



Mark Ernestus (links) im Prince Arts Studio,
Dakar

THE SUPERPRODUCERS

Mark Ernestus

Interview — Florian Sievers **Fotos — Mark Ernestus**

Einst hat MARK ERNESTUS, Berliner Technolegende und Gründer des Plattenladens Hard Wax, in Projekten wie Basic Channel, Rhythm & Sound oder Maurizio Maschinenmusik produziert, in deren Zentrum hinter viel Nebel stets etwas Menschliches stand. Hier musste sich der sehr zurückhaltende Ernestus meist nur mit seinem damaligen Partner Moritz von Oswald und manchmal einem Reggae-Gastsänger auseinandersetzen. Nach der Trennung des Duos und dem langjährigen Aufbau eines neuen Studios hat Ernestus nun eine Richtung eingeschlagen, die der seiner alten Arbeit diametral entgegengesetzt zu sein scheint: Mit einer großen Zahl von Menschen hat er Musik aufgenommen, die nur in ihrem Innersten ein klein wenig nach Maschinen klingt.

Denn für sein neues Projekt war Ernestus unter anderem mit zehn Mitgliedern der senegalesischen Trommlergruppe Jeri-Jeri sowie der Sängerin Mbene Diatta Seck im Studio. Zusammen spielen sie die westafrikanische Tanzmusik Mbalax, ausgesprochen: »Mbalach«. Deren Polyrhythmen hat der Ex-Technoproduzent – stets darauf bedacht, Unnötiges zu vermeiden – lediglich mit ein paar minimalen Dubs versehen. Schließlich wollte er diese Musik nicht verwässern – wie er in seinem Studio in Berlin-Kreuzberg erzählt.

MARK ERNESTUS Mbalax habe ich zum ersten Mal bewusst wahrgenommen, als ich vor ein paar Jahren mit Tikiman (Sänger und MC – Anm. d. A.) bei einem Festival in Dänemark gespielt habe. Vor uns legte das DJ-Team Nyabaxü Soundz auf – Gambier, die in Kopenhagen leben und eben hauptsächlich Mbalax spielen.
Seit dem Tag war ich angefixt und habe dann versucht zu recherchieren, wo das Zeug herkommt. Aber in Europa findet man fast nichts davon auf Tonträger. YouTube war noch meine beste Informationsquelle, aber auch dort sind die guten Sachen nicht gleich zu finden. Je mehr ich dann doch gefunden habe, desto größer wurde mein Interesse.

Was genau fanden Sie an Mbalax faszinierend?

Da gibt es für mich einfach die tödlichsten Grooves. Ich halte eigentlich nichts davon, das zu sehr zu analysieren und an einzelnen Features festzumachen. Aber die Polyrhythmik hat für mich schon einen hohen Suchtfaktor, diese Rhythmen, die sehr zwingend und trotzdem schwer zu greifen sind, und diese Gleichzeitigkeit von Lockerheit und Komplexität. Es gibt zum Beispiel oft Breaks, bei denen scheinbar alles auseinanderfällt und dann plötzlich mit einem anderen Groove wieder da ist. Ein Element, das fast immer vorkommt, sind Marimba-Sounds von einem Yamaha-DX7-Keyboard, die so wirken, als seien sie von einem analogen Step-Sequencer gesteuert, gnadenlos repetitiv und oft ziemlich vertrackt. Das wirkt wie Maschinenmusik, aber es wird alles von Hand gespielt, extrem diszipliniert, ohne Solo-Gedudel. Wenn ich diese Sachen höre, fühle ich mich schon sehr zu Hause. Ich hatte sicher lange ein latentes Interesse an afrikanischer Musik, aber ob sich irgendwelche Türen öffnen, durch die man wirklich einen Zugang findet, hängt ja oft von kleinen Zufällen ab.
Ich sage das ja selber manchmal, aber es ist natürlich eigentlich völlig ignorant und idiotisch, von »afrikanischer Musik« zu reden, denn das ist ja ein riesiges Spektrum von extrem unterschiedlichen Baustellen.

Und Musik, die dieses latente Interesse befriedigt hat, fanden Sie im Senegal?

Erst einmal habe ich im 18. Arrondissement von Paris, wo es viele Läden für CDs und Kassetten aus verschiedenen Ländern Afrikas gibt, Einiges gefunden, was ich schon von YouTube kannte. Aber auch das war relativ schnell erschöpft, sodass bald klar wurde: Wenn ich da weiter graben

will, muss ich nach Senegal oder Gambia. Der Plan war zunächst, für zwei Wochen hinzufliegen, um zu sehen, wo diese Musik herkommt, und hoffentlich noch einige CDs und Kassetten zu finden. Mehr Erwartungen wollte ich nicht haben, aber im Idealfall vielleicht noch Leute treffen, die Rechte und Mehrspuraufnahmen von mir wichtigen Platten haben. Jedenfalls saß ich dann durch eine Verkettung von extrem unwahrscheinlichen Zufällen nach ein paar Tagen bei dem Musiker Bakane Seck zu Hause und habe ihm erzählt, was mein Hintergrund ist und was mich interessiert, beziehungsweise welche Musiker. Bakane war für mich schon ein großer Name, von diversen Kassetten und YouTube-Videos her. Er ist Sabar-Trommler und stammt aus einer großen Griot-Familie mit dem Namen Jeri-Jeri, in der es etwa 60 Trommler gibt. Er hat dann vorgeschlagen, ins Studio zu gehen. Er könne helfen, alles zu organisieren und weitere Musiker vorschlagen. Ab dem nächsten Tag waren wir dann in Dakar im Prince Arts Studio – das früher Xippi hieß und wo wahrscheinlich die Hälfte aller Mbalax-Produktionen aufgenommen wurde – mit einer ganzen Reihe meiner Kassetten- und YouTube-Helden wie Babacar Seck, Bada Seck, Moussa Traore, Yatma Thiam, Doudou Ndiaye Rose, Mbene Diatta Seck und weiteren. Und das, obwohl ich genau das eigentlich vorher für mich ausgeschlossen hatte: Ich konnte nicht zum ersten Mal für zwei Wochen nach Senegal fahren, ein Studio buchen, dann die richtigen Leute finden und ohne Französisch zu sprechen, geschweige denn Wolof (die am weitesten verbreitete Landessprache – Anm. d. A.), ihnen erzählen, was sie spielen sollen. Das war nicht denkbar. Aber in der Situation war es dann ein No-Brainer, das war ein Angebot, das ich nicht ablehnen konnte. Bakane hat innerhalb des Jeri-Jeri-Clans eine Führungsposition und hat als Basis für alle Tracks jeweils die Sabar-Trommler angeleitet, das war eine wechselnde Besetzung von jeweils etwa zehn Leuten. So viele passten gerade in den Aufnahmeraum. An den folgenden Tagen kamen dann die drei Tamas, also Talking Drums, Schlagzeug, Bass, Gitarre, Marimba-Keyboard und zum Schluss Mbene als Sängerin hinzu. Es war für mich eine ungewohnte Aufnahmesituation mit teilweise mehr als zwanzig Leuten im Studio. Aber im Kern auch nicht anders: Man muss sich eben konzentrieren.

Das Material, das auf diese Weise zustande gekommen ist, haben Sie dann aber nicht in Dakar fertig produziert, sondern Sie haben es mit nach Berlin in Ihr Studio genommen.

Ja, es wurde im Senegal aufgenommen und wird hier in Berlin fertigproduziert und gemischt. »Produzieren« kann ja sehr viele verschiedene Sachen bedeuten, und hier ist es natürlich ganz anders als im rein elektronischen Kontext, der ja mein Hintergrund ist. Anders ist bei so einem Projekt, dass die Musiker Vorschläge beziehungsweise Angebote machen, die schon für die Aufnahme in die richtige Richtung gehen können oder gegebenenfalls gleich verändert werden müssen. Man muss in Echtzeit wesentliche Entscheidungen treffen, und das eben in ganz anderer Dichte, als wenn man zum Beispiel »nur« einen Sänger aufnimmt, der auf einen schon vorhandenen Track singt. Bei rein elektronischer Produktion kann man alles zu jedem Zeitpunkt noch ändern.

Ein Problem könnte sich aber daraus ergeben, dass jemand Musik, die aus einem ganz anderen kulturellen Hintergrund stammt und die er vor allem über YouTube kennt, nimmt und diese nach eigenen Vorstellungen modifizieren will. Zumal, wenn er als Europäer in einem afrikanischen Land, wo die Menschen im Schnitt viel weniger Geld haben, die Aufnahmesession bezahlt. Ist es schwer, in einer solchen Konstellation ein ausgewogenes Verhältnis herzustellen, aus dem sich Kreativität entwickeln kann?

Wir haben uns erstaunlich schnell auf einer Wellenlänge getroffen. Man spürt natürlich genau, ob die Musiker das jetzt nur so spielen, weil man die Session bezahlt, oder ob die Vorstellungen des Produzenten für sie auch einen Sinn ergeben. In der Nacht vor dem ersten Studiotag hatte ich auch die Sorge. Meiner Erfahrung nach kann man nämlich vorher nie wissen, ob man mit einem Musiker oder Sänger in der Aufnahmesituation wirklich zusammenkommt, egal wer das ist. Das ist am allerwenigsten ein Sprachproblem, das kann ohnehin nur über die Musik laufen. Die Sprachbarriere war übrigens auch sonst kaum hinderlich. Bakane spricht ganz okay Englisch, und die meisten anderen Musiker ein bisschen. Wir sind da jedenfalls bestens klargekommen, es war wirklich eine Freude. Das sind allerdings auch Topmusiker – einige spielen seit Jahren fest in den Bands von senegalesischen Stars wie Baaba Maal, Viviane oder Youssou N'Dour.

Das Ergebnis klingt nun überraschend anders als Ihre alten Produktionen. Viele Ihrer früheren Dubtechno-Produktionen machten monumentale Klangräume auf – vor allem die Veröffentlichungen, die Anfang der Neunziger unter dem Namen Basic Channel erschienen sind. Dagegen haben die neuen Aufnahmen bis auf minimale Dub-Echos fast überhaupt keinen Klangraum. Sie klingen fast bescheiden.

Bis zu der ersten 12-Inch von diesem Projekt habe ich in letzter Zeit ja nur ein paar Remixe gemacht, und auch da fand ich es schon bei einigen angemessen, sie eher trocken zu mischen. Es ist mir wichtig, das rein materialabhängig zu entscheiden – ich fände es falsch, dem Material irgendwelche Merkmale überzustülpen, bloß weil irgendjemand diese vielleicht so von mir erwarten würde. Es ist nicht oft so, dass bei Remixanfragen viel gute Substanz da ist, die ich gern verwende, aber wenn es so ist, bin ich natürlich froh und versuche das dann auch gut zu featuren. Und wenn es dann schon eher dicht ist, ist es natürlich schwierig, es mit Effekten noch dichter zu machen.

Für die Rückseite der ersten Maxi-EP, die Ihr Projekt jetzt veröffentlicht hat, haben Sie sogar eine Dub-Version eines Mbalax-Stücks produziert. Das ist wahrscheinlich die erste, die es in der Geschichte dieses Genres gibt, oder?

Wahrscheinlich ja, aber das finde ich nicht so wichtig. Wichtig ist, ob es gut ist. Ich war schon gespannt, wie Bakane, Mbene und die anderen das aufnehmen. Und habe die Gesichtsausdrücke beobachtet, als sie diese Version zum ersten Mal hörten, um zu sehen, ob sie irritiert sind – waren sie aber nicht. Es ist für sie sicher anders, aber gar nicht verkehrt. Im Umfeld elektronischer Musik, wo ja quasi jeder sein eigener Produzent und es gewohnt ist, alles bis in jedes Detail selbst gestalten zu können, vergisst man leicht, dass es für Studiomusiker auch normal ist, eben nicht die Kontrolle darüber zu haben, was der Produzent hinterher mit den Aufnahmen macht.

Die Musiker sind es noch gewohnt, sich aus der Hand zu geben.

Genau. Und das Produzieren von reduzierten Instrumental-Versionen war einer meiner wesentlichen Beweggründe für die ganze Sache. Wenn ich irgendwo auflege, würde ich eigentlich gern

Die polyrhythmischen Trommler des Jeri-Jeri-Clans
bei der Aufnahme

auch Mbalax spielen, aber es sind fast immer auch Elemente darin, bei denen klar ist, dass sie fast jedes Publikum hier irritieren würden. Als erstes sicher der Gesang, aber genauso andere Elemente. Mit Produzentenohren kann ich daran vorbeihören und auf das achten, was dahinter ist. Aber es gibt eben nicht genug Stücke, die frei davon sind, sodass ich sie mit gutem Gefühl spielen könnte. Ich musste oft denken: Wie geil wäre es, wenn es wie beim Reggae zu jedem Mbalax-Stück eine Instrumentalversion gäbe. Die meisten Stücke auf dem Album, an dem ich gerade arbeite, sind deshalb auch instrumental. Auf einigen gibt es Gastsänger, aber das ist nur die eine Seite. Es ist eben im Kern ein Album mit Jeri-Jeri, also der Gruppe von Sabar-Trommlern.

Wie weit sind Sie mit der Produktion dieses Albums?

Schon ziemlich weit. Das Material ist soweit komplett aufgenommen, während inzwischen dreier Trips in den Senegal. Sehr dankbares Zeug, ich kriege immer gute Laune, wenn ich daran denke. Aber ich will keine Ansage machen, wann ich es fertig haben werde. Erstens ist es mir wichtig, die Zeit zu nehmen, die es braucht. Und zweitens unterschätze ich immer meine anderen Baustellen – Hard Wax, Auflegen, die Partyreihe *Wax Treatment* oder das Mischpult, das ich zusammen mit dem Entwickler Michael Zähl entworfen habe. Ich kann nicht mal eben für zwei Stunden ins Studio gehen und ein bisschen arbeiten. Da macht man mehr kaputt, als dass man weiterkommt. Ich brauche längere Phasen, in denen ich mich mit großer Aufmerksamkeit darauf konzentrieren kann. Aber das ist nicht immer leicht einzurichten. Deadlines und Studioarbeit sind keine gute Kombination.

*

Mark Ernestus feat. Jeri-Jeri and Mbene Diatta Seck
Mbeuguel Dafa Nekh (12-Inch)
Ndagga / Hard Wax — Februar 2012

c/o pop

INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL

20 – 24 JUNE 2012 COLOGNE
WWW.C-O-POP.DE

Totally Enormous Extinct Dinosaurs by Stephanie Stan Smith

SOAP & SKIN / PALAIS SCHAUMBURG
TOTALLY ENORMOUS EXTINCT DINOSAURS
KAKKMADDAFAKKA / KATZENJAMMER
TIM BENDZKO / PRINZHORN DANCE SCHOOL
VIERKANTTRETLAGER / JOHN TALABOT
KYLE HALL / HALL & RAUCH ...

EUROPÄISCHE UNION
Investition in unsere Zukunft
Europäischer Fonds
für regionale Entwicklung

Ministerium für Wirtschaft, Energie,
Bauen, Wohnen und Verkehr
des Landes Nordrhein-Westfalen

Stadt Köln

spex

früh KÖLSCH

In jeder guten Heterotopie und in jeder populären Utopie ist immer auch Platz für ein wenig Pornografie. Dafür liefert der Literaturteil dieser Ausgabe gleich zwei Beispiele: Das amerikanische Männermagazin *PLAYBOY* entdeckte in seiner März-Ausgabe das Weltall als erotische Fantasie wieder und plant Sextourismus in die Schwerelosigkeit. Der Amerikaner SAMUEL R. DELANY hingegen feiert in diesem Jahr silbernes Jubiläum: Mit dem Roman *The Jewels of Aptor* legte er 1962 den Grundstein zu seinem Œuvre, das auf beispiellose Weise Science Fiction, Gesellschaftsanalyse und Sex verknüpft.

Fünfzig Jahre im Raumschiff Rimbaud

Samuel R. Delany

Text und Interview — Markus Metz und Georg Seeßlen
Fotos — Norman Konrad

Delany, geboren 1942, darf als jener große Modernisierer der Science Fiction gelten, der vom Mainstream genauso verschmäht wurde wie von Hollywood. Zu seinen Werken gehören mit *Dhalgren* und *Hogg* nicht nur ein Genreklassiker und ein Schocker der paraphilen Pornografie, Delany gelang es auch wie keinem zweiten, mit Themen wie AIDS oder Ghettoisierung die Fantasy-Welt zu politisieren. Im Interview mit den Autoren Markus Metz und Georg Seeßlen zog es der Schriftsteller vor, mit seinem Spitznamen angesprochen zu werden: Chip.

I. Once upon a time in Harlem, New York City

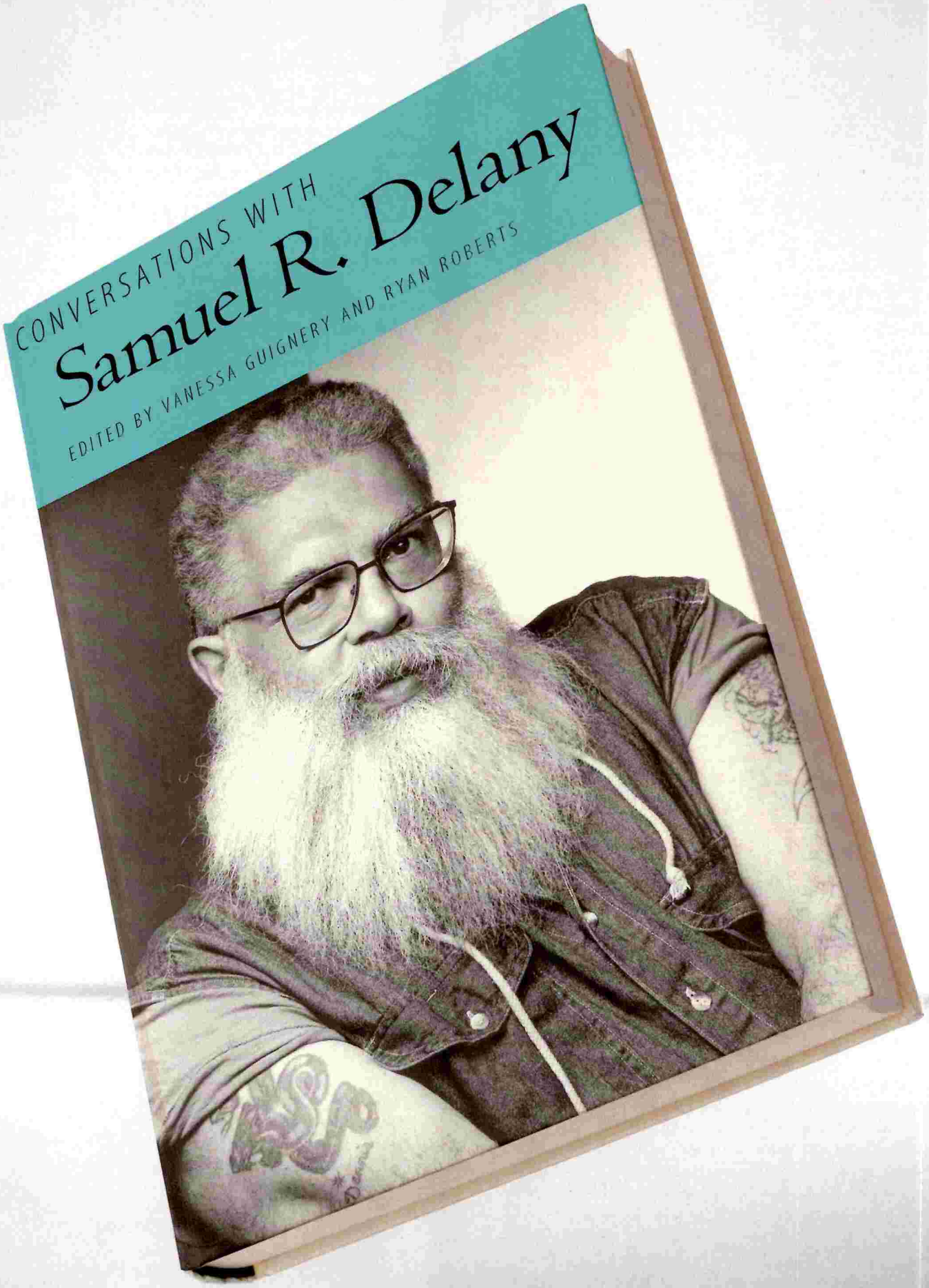
Samuel R. Delanys Großvater hatte die Sklaverei noch erlebt. Samuels Eltern kamen in die Stadt, der Vater brachte es mit einem Bestattungsunternehmen zu bürgerlicher Stabilität. Delany & Levy, nicht ein Ire und ein Jude, sondern der Nachfahr des Sklaven eines Iren und der Nachfahr des Sklaven eines Juden. Die Mutter arbeitete in der Bibliothek. Das Kind konnte auf eine vorwiegend weiße Privatschule geschickt werden. Samuel R. Delany war ein bisschen privilegiert in einer Welt der Unterprivilegierten.

Die Familie Delany war eine anregende Erzählgemeinschaft. Die Schwestern des Vaters, Sadie und Bessie Delany, hatten ihr Leben als Kämpferinnen für die Bürgerrechte in mehreren Büchern niedergelegt. In der Erzählung *Atlantis: Model 1924* (1995) hat Samuel R. Delany sie als Elsie und Corry portraitiert. Ein echter Bestseller wurde aber ein anderes Buch, *Having Our Say* (1993), die Geschichte der Delany-Schwestern, aufgezeichnet von der Journalistin Amy Hill Hearth.

Dies waren damals die Wege der Emanzipation, längst vergessen: die Sprache – gegen alle Verbote hatte der Großvater lesen und schreiben gelernt. Die Religion – er war der erste schwarze Bischof der anglikanischen Kirche. Die Musik. Die Erzählung. Dass Samuel R. Delany das für afroamerikanische Autoren damals eher untypische Genre der Science Fiction wählte, ändert nichts daran, dass in seinen Erzählungen nicht nur die sexuelle und politische Identität, sondern auch die Vergangenheit von Sklaverei, Rassismus und Emanzipation verhandelt wird.

> SAMUEL R. DELANY »Ich mochte immer Cocteaus Rat an junge angehende Künstler: ›Entwickle das weiter, wofür dich deine Freunde kritisieren – das bist du.‹ Ich denke, das ist wohl wahr.«

Die kleinen Privilegien gingen weiter: Nach der Bronx High School of Science besuchte Delany das New York City College, immerhin ein Jahr lang. Dort hatte er mit dem Schreiben begonnen. Samuel R. Delany darf schon als so etwas wie ein Wunderkind bezeichnet werden. Seinem ersten publizierten Roman *The Jewels of Aptor* (1962) folgte noch vor Vollendung seines 22. Lebensjahres die *Tomoron*-Trilogie (auch zusammengefasst als *The Fall of the Towers,* 1963–1965).


CONVERSATIONS WITH
Samuel R. Delany
EDITED BY VANESSA GUIGNERY AND RYAN ROBERTS

»Ich habe Science Fiction immer gerne gelesen, und mit 13 beschloss ich, selbst zu schreiben. Als Heranwachsender schrieb ich unlesbare Romane und mit etwa 17 begann ich, sie an Verleger zu schicken. Aber niemand interessierte sich dafür. Mit 19 schrieb ich dann, hauptsächlich für meine Frau, den Science-Fiction-Roman *The Jewels of Aptor.* Meine Frau arbeitete in einem Verlag, der auch Science Fiction herausgab (Delanys Frau Marilyn Hacker arbeitete damals bei Ace Books – Anm. d. Red.). Sie schlug vor, ihn dem Verlag zu schicken, und überraschenderweise wurde er tatsächlich veröffentlicht. Mein erster Roman, der gedruckt und verkauft wurde, war also zufällig ein Science-Fiction-Roman. Nachdem ich auf Wunsch meines Verlegers zwei, drei weitere Science-Fiction-Romane geschrieben hatte, dachte ich, ich muss wohl Science-Fiction-Autor sein.«

Harlem war damals die Gegend mit der größten Bevölkerungsdichte der Welt. Enge, überfüllte und schmutzige Städte sind immer wieder Ausgangspositionen von Delanys Büchern:

»Plünderungen, Aufruhr, Brandstiftungen, zwei Fälle von Kannibalismus...«, heißt es am Anfang von *Babel-17*, dem Roman, mit dem sich Samuel R. Delany 1966 als Erneuerer und kommender Star des Genres etablierte.

Babel-17 war eine Space Opera mit Weltraumkrieg und Schlachten (man kann darüber hinweglesen, dass das Raumschiff darin den Namen »Rimbaud« trägt – man muss es aber nicht). Daneben war es aber auch ein Essay über Sprache und Bewusstsein, ein formales Experiment (von dem übrigens in den ersten deutschen Übersetzungen wenig übrig blieb).

II. New Wave

Gemeinsam mit Norman Spinrad, Harlan Ellison und Roger Zelazny gilt Delany als Begründer der SF-New-Wave in den USA. Die Autorin Judith Merril benutzte den Begriff zuerst in einem Essay über neue Entwicklungen im Genre: Man könnte es als »Experimentelles in Form und Inhalt« bezeichnen, jedenfalls war es eine kräftige Injektion von Sex, Drugs & Rock'n'Roll, von Psychedelia und Beat. Letztendlich ging es um eine Emanzipation des Genres gegenüber der sogenannten Hochliteratur; all das Zeug, das damals modern war, der *stream of consciousness*, der unzuverlässige Erzähler, die ironischen Mehrfach-Codierungen, das *filmische Schreiben*, Cut-up und konkrete Poesie. Das alles suchte – verbunden mit neuen Themen wie dem *inner space*, der (mehr oder weniger linken) Gesellschaftskritik, sexuellen, religiösen und politischen Tabus, Feminismus und Queerness – seinen (Seiten-)Weg ins Genre. Eine solch kohärente *Schule* wie in Großbritannien wurde die New Wave in Amerika freilich nicht.

»Das waren junge Autoren, die über ein wenig modernere Sachen schreiben wollten als die älteren Autoren. Viele von ihnen waren in England, ich habe dort einige getroffen. Michael Moorcock mit seiner Zeitschrift *New Worlds* war das Zentrum der englischen New Wave. In den USA stellte Harlan Ellison eine Anthologie mit dem Titel *Dangerous Visions* zusammen, die vor Kurzem wiederveröffentlicht wurde. Darin war auch eine Geschichte von mir abgedruckt. Jeder, der mit einem dieser beiden Zentren zu tun hatte, zählte zur New Wave, so auch ich. Von heute aus gesehen wirkt das alles recht altmodisch – was Leuten, die besonders modern schreiben wollen, ja leicht passiert.«

Im Jahr 1970 erklärte der Autor Harlan Ellison die Debatte um Definition und Zugehörigkeit für beendet, oder genauer gesagt: Es habe sich ohnehin um eine Pseudo-Debatte gehandelt. Genauso gut aber könnte man sagen, die Emanzipation der Science Fiction sei gescheitert.

Gescheitert war das Unternehmen einer erwachsenen Science Fiction vor allem an der Ökonomie. Ende der siebziger Jahre setzte schließlich ein großes Sterben der kleinen und mittleren Verlage ein; Genre und Literatur entwickelten sich wieder aus-einander, nicht zuletzt durch den Erfolg von *Star Wars* im Kino und *Star Trek* im Fernsehen. Cyberpunk, in vielem ein legitimer Nachfolger der New Wave, schaffte dann den Sprung zur neuen digitalen Kultur. Mit seinem Roman *Nova* (1968) gibt Delany auch einige der Themen dieser neuen Entwicklung im Genre vor, darunter ein Interface zwischen Maschine und Menschenkörper.

III. *An Ambiguous Heterotopia*: Pornografie & Politik

»›Heterotopia‹ ist ein Begriff von Michel Foucault aus *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften,* das ist eine Studie über fast alles: über den Übergang von dem, was man ursprünglich Naturwissenschaft nannte, zur Biologie, den Übergang von der Philologie zur Linguistik, den Übergang von einer Wissenschaft des Reichtums zur Ökonomie, zu einer Art post-marxistischen Ökonomie. Das Wort ›Heterotopia‹ hat viele Bedeutungen: eine Utopie, die viele Möglichkeiten einschließt anstatt einer einzigen Vorstellung von der besten Lebensart. Es ist ebenfalls ein medizinischer Begriff für eine Operation, für das Verlegen eines Organs von einem Teil des Körpers in einen anderen, oder für das Entfernen eines Organs. Auch eine Geschlechtsumwandlung kann als Form von ›Heterotopia‹ beschrieben werden.«

Hey, das waren die sechziger Jahre! Love & Peace! 1961 heirateten Samuel R. Delany und die Dichterin und Lektorin Marilyn Hacker in Detroit, Michigan – einer von zwei Bundesstaaten, in denen die Ehe zwischen einem minderjährigen Afroamerikaner und einer Minderjährigen kaukasischer Abstammung damals legal war. Samuel R. Delany ist da bereits bekennender Schwuler, Marilyn Hacker bezeichnet sich später als Lesbe, sie führen eine junge, offene Ehe, mit mehr oder weniger stabilen Dreierbeziehungen, Trennungen und Neubeginn. Im magischen Jahr 1968 unternahm Samuel R. Delany seinen ersten Versuch mit der expliziten Pornografie: *Equinox* erschien dann aber erst 1973 unter dem Titel *Tides of Lust*. Es ist die Geschichte einer Gruppe von Menschen auf der Suche nach dem großen Kick. Während der Arbeit an *Dhalgren,* Delanys meistverkauftem Science-Fiction-Roman, entstand die erste Version von *Hogg*.

Dieses Buch übertraf alles, was Delany zuvor geschrieben hatte und danach schreiben würde, an moralischer Herausforderung und bildlicher Sprachgewalt in der Darstellung von Sexualität, vor allem deren paraphilen Formen. *Hogg* folgt dem sexmanischen Trucker und »Vergewaltigungskünstler« Hogg und seiner Gang professioneller Arschaufreißer dabei, wie sie sich durchs Land ficken und eine Spur von Sperma, Scheiße und Blut hinter sich herziehen. Erzählt wird die Geschichte aus der Perspektive eines präpubertären Jungen, genannt »Cocksucker«, der Hogg willig als Sexsklave dient. Als Delany den pornografischen Roman beendet hatte, ereigneten sich am 27. Juni 1969 die Stonewall-Unruhen in New York. In dieser Nacht führte die Polizei eine Razzia im Stonewall Inn in der Christopher Street durch, einer Bar, in der vorwiegend homosexuelle und Transgender-Gäste verkehrten. Zum ersten Mal kam es zu einem Widerstand gegen die demütigende Behandlung durch die Staatsgewalt. Die Nacht gilt als Wendepunkt in der Geschichte der Schwulen- und Lesbenbewegung und wird heute weltweit als Christopher Street Day, in den USA aber auch als Stonewall Day gefeiert.

»It's the last pre-Stonewall gay novel written in America«, sagte Delany später über *Hogg*. Nach Stonewall und mit dem Beginn der organisierten Schwulen- und Lesbenbewegung wäre ein Roman von solch zerstörerischer Wut kaum noch möglich gewesen, erklärte Delany weiter, denn der Protest hätte sich von da an konstruktive Wege gesucht. Aber die bis dahin einigermaßen engen Grenzen der Beschreibung von sowohl hetero- als auch homosexueller Liebe wurden von Delany auch weiterhin in seinen Science-Fiction-Arbeiten überschritten. Eine Heterotopie des sexuellen Egalitarismus steckt noch in den *Triton*-Romanen, die ab 1976 entstanden, in denen die Menschen ihr Geschlecht und ihr Begehren durch medizinische Eingriffe beliebig verändern können.

> »Ich hatte sehr viel Glück, ich litt nie besonders unter Zensur. Mein Roman *Hogg* brauchte dennoch 20 Jahre, um einen Verleger zu finden. Ungefähr zehn Jahre lang versuchte ich, ihn zu veröffentlichen, weitere zehn Jahre lang dachte ich nicht mehr daran. Dann fiel mir das Manuskript wieder in die Hände, ich dachte: Mal sehen, was passiert, wenn ich es herumschicke.«

Hogg wurde erst 1995 veröffentlicht.

IV. Samuel R. Delany und die Medien

Möglicherweise ist Samuel R. Delany zwar einer der bekanntesten neueren Science-Fiction-Autoren der Welt, aber zugleich derjenige, der von Hollywood, dem Fernsehen und anderen medialen Traummaschinen sträflich vernachlässigt wurde.

Dabei interessierte er sich sehr für Ausdrucksweisen jenseits der reinen Textproduktion, besonders für kollektive Formen der Kunst. Im Jahr 1967 – Delany hatte sich gerade einer Kommune um die Rockgruppe The Heavenly Breakfast angeschlossen – schrieb er auf Grundlage seiner SF-Erzählung *The Star-Pit* ein Hörspiel, das mit einem Soundkonzept von Susan Schweers von Heavenly Breakfast versehen war. Delany selbst übernahm die Hauptsprechrolle. 1968 stellten er und seine Mitstreiter, darunter auch Marilyn Hacker, eine eigene Inszenierung von Jean Genets *Les Bonnes* (*Die Zofen*) im französischen Original auf die Beine, in einem eigenen *Theater*, dessen Bühnenbild aus großen Pappkartons bestand, auf die Stühle, Kamin, Fenster etc. mit einem Marker gezeichnet waren. Zu den illustren Zuschauern gehörten diverse Größen der Kunst-, Literatur- und Schwulenszene, darunter der Dichter Paul Mariah und der Schriftsteller Richard Brautigan.

Eine besondere Beziehung pflegte Samuel R. Delany auch stets zu Comics. Zu seinen Arbeiten in diesem Medium gehören *Empire*, das er zusammen mit Howard Chaykin 1978 herausbrachte, und die autobiographische Graphic Novel *Bread and Wine: An Erotic Tale of New York* aus dem Jahr 1999, die von der Zeichnerin Mia Wolff gestaltet wurde. Die Graphic Novel beinhaltet die Liebesgeschichte zwischen dem Autor und dem obdachlosen Dennis Ricket, mit dem Delany zu Beginn der neunziger Jahre tatsächlich zusammengelebt hatte. Die mit (wenigen) pornografischen Bildern versehene Arbeit war allerdings für den regulären Buchhandel zu drastisch.

> »Mit dem Medium Comic arbeite ich gerne, solange man mir die Freiheit lässt, das zu machen, was ich will. Für kommerzielle Comics zu arbeiten, ist ziemlich einschränkend, deshalb habe ich da so wenig gemacht. In den siebziger Jahren arbeitete ich aber sogar mal für sehr kurze Zeit an *Wonder Woman*, einer kommerziellen Comicserie, die DC Comics herausbrachte.«

DC Comics distanzierte sich jedoch schnell wieder von Delanys eigenwilligen Konzepten und man ging getrennte Wege. Auch der kommerzielle Film- und Fernsehbetrieb wollte sich nicht auf Delany einlassen. Delany drehte in Eigenregie einige experimentelle Kurzfilme, darunter *The Orchid* (1972) mit Fernsehschreiber David Wise (*Buck Rogers*, *Wonder Woman*) an der Kamera. 2007 entstand ein Dokumentarfilm mit dem Titel *The Polymath, or, The Life and Opinions of Samuel R. Delany, Gentleman* (Regie: Fred Barney Taylor).

> »Habe ich mich verweigert? Nein. Wer wehrt sich schon gegen Verfilmungen seiner Bücher? Das ist etwas, wovon die

*

alle Bücher — Otherland Buchhandlung
www.otherland-berlin.de
Danke an Birgit Herden und Hannes Riffel

meisten Autoren träumen. Aber niemand hat mich gefragt. Okay, es gab zwar einige Optionen, aber daraus wurde letztendlich nichts.«

V Semiotic Turn

Dass in *Babel-17* eine Dichterin zur Schlüsselfigur in einer Invasionsgeschichte wurde, ist ebenso bezeichnend, wie dass hier Sprache als Waffe eingesetzt wird. Sprachtheoretischer Ausgangspunkt ist eine etwas vereinfachte Variante der sogenannten Sapir-Whorf-Hypothese, in der Benjamin Whorf und Edward Sapir einen direkten Bezug zwischen Sprache und Bewusstsein konstatieren. So ist »Babel-17« eine Sprache, in der man nicht »Ich« sagen kann, also ist man auch unfähig zu jeglicher Selbstreflexion und Selbstkritik. Übertragen in einen linguistischen Determinismus, bestimmt demnach die Sprache das Weltbild, und was nicht gesprochen werden kann, das kann auch nicht gedacht werden. Statt zu übersetzen, erkennt die Dichterin Rydra in *Babel-17*, muss man in einer anderen Sprache denken (und träumen) – doch bedeutet anders sprechen stets auch anders handeln.

»Die Sapir-Whorf-Hypothese ist total falsch. Aber das wusste ich damals nicht, ich war 23, als ich das schrieb. Die Hypothese besagt: Wenn es in einer Sprache kein Wort für etwas gibt, dann kann man es auch nicht denken. Das ist Unsinn. Nur ein Beispiel: Die Elektrizität wurde von Benjamin Franklin Ende des 18. Jahrhunderts entdeckt durch eine Reihe von Experimenten. Im 16. Jahr-hundert beschrieb die Schriftstellerin Aphra Behn etwas, das damals *numb eel* genannt wurde. Wenn man ihm zu nahe kam, fühlte man ein seltsames Kribbeln, und wenn man noch näher kam, konnte man getötet werden. Heute nennen wir ihn *electric eel* (Zitteraal). Damals gab es das Wort Elektrizität nicht, was Aphra Behn aber nicht daran hinderte, darüber zu schreiben. So fällt die Sapir-Whorf-Hypothese in sich zusammen.«

Übrigens wurde aus der Sapir-Whorf-Hypothese auch eine generelle Unübersetzbarkeit aller Texte von einer Sprache in die andere abgeleitet, und möglicherweise könnte das Werk von Delany selber als Beispiel immerhin dafür dienen: Er ist vielleicht einer der meistübersetzten, bestimmt aber dabei auch einer der meistverhunzten Autoren.

Die Dinge beim Namen nennen, den Subjekten Namen geben, Ich-sagen-Können – das kann bei Delany auch sehr explizit politisch werden: Im dritten Band seiner *Nevèrÿon*-Serie (1979–1987) beschreibt Delany zum ersten Mal den Umgang einer Gesellschaft mit dem HI-Virus als eine soziale und sexuelle Metapher (ganz im Sinne von Susan Sontag).

»Eine der Sachen, über die ich schrieb, war, was passieren würde, wenn eine Krankheit wie Aids in Nevèrÿon ausbräche. Ich habe die *Nevèrÿon*-Geschichten ab Ende der siebziger Jahre und die ganzen achtziger Jahre hindurch geschrieben, als AIDS ins Bewusstsein der Menschen trat. Also gibt es eine Geschichte, *The Tale of Plagues and Carnivals*, über eine Krankheit, die genauso gut AIDS sein könnte, weil sie mit schwulem Sex zu tun hat und ähnlich übertragen wird. In dieser Geschichte bewege ich mich vorwärts und zurück in der Zeit, zwischen den Straßen New Yorks, wo die Leute gerade an AIDS sterben, und dem prähistorischen Land Nevèrÿon, wo das auch passiert. Ein interessantes Experiment…«

Gedankenexperimente findet man bei Delany häufig, so auch in *Dhalgren* (1975), vermutlich einer der berühmtesten SF-Romane überhaupt, und zugleich ein entschiedener Schritt über die Grenzen des Genres.

»The common problem, I suppose, is to have more to say than vocabulary and syntax can bear«, schrieb er in *Dhalgren*, und genau darum geht es wohl in der Literatur: mehr zu sagen, als die Begriffe und die Grammatik eigentlich bereitstellen.

Dhalgren fängt da an, wo *Babel-17* aufhört. In der amerikanischen Stadt Bellona ist die Semantik der Wirklichkeit durcheinander geraten: Ein Häuserblock brennt ab und steht eine Woche später wieder da wie neu; für einen Menschen in Bellona vergeht eine Woche in der Zeit, in der für einen anderen nur ein Tag vergeht; eine Wolke bedeckt den Himmel, und danach sind zwei Monde am Himmel zu sehen. Ein Mann von indianischer Abstammung, ohne Namen und ohne Erinnerung, daher nur »Kid« genannt, ein Poet, ein Nomade, ist einer der vielen Außenseiter und Flüchtenden, die sich in Bellona zusammentun, während die anderen, *guten* Bürger fliehen. Aus der Frage »Was ist die Sprache und wie konstruiert sie die Wirklichkeit?« ist die Frage geworden »Was ist die Wirklichkeit selbst und wie konstruiert sie den Menschen?« – und zwar in solchen symbolischen Ordnungen wie Rasse, Geschlecht, Alter und Klasse? Natürlich war auch Bellona ein so kritisches wie liebevolles Portrait von Harlem.

»Ich habe nur versucht, eine Geschichte zu erzählen. Ab Ende der sechziger Jahre verwandelten sich in diesem Land in fast jeder Großstadt – New York, Philadelphia, Los Angeles, Chicago – Gebiete von bis zu einem Drittel der Stadtfläche in völlige Ruinenlandschaften, in denen niemand mehr lebte, in denen die Häuser verfielen. Und das Seltsame war, dass niemand darüber sprach. Also benutzte ich für *Dhalgren* viele Bilder, die aus dem Zentrum einer US-Großstadt rühren könnten: Was würde passieren, wenn Leute wieder zurückzögen in diese Gebiete? Darum geht es in *Dhalgren*. Wer in der Großstadt wohnte, erkannte, dass

das genauso in seiner Stadt passierte, etwa in der South Bronx in New York. Ich glaube, das Buch war so populär, weil es über etwas reflektierte, was in Wirklichkeit passierte. Auch wenn es keine Erklärungen lieferte.«

VI. Die Lust am Text

Samuel R. Delany hat eine beeindruckende zweite Karriere als Professor für vergleichende Literaturwissenschaft hinter sich. Das mochte einer ökonomischen Veränderung auf dem amerikanischen Buchmarkt, dem Sterben der kleinen unabhängigen Verlage und der prekären Situation der freien Autoren geschuldet sein. Aber Delany war schon immer zugleich Autor und Theoretiker. Dazu gehört die Reflexion der ständigen Suche nach der eigenen Identität und Geschichte, für die vor allem auch die Sammlung *Atlantis: Three Tales* (1995) steht. Die erste Geschichte (*Atlantis: Model 1924*) ist eine historisch genau recherchierte Erzählung eines afroamerikanischen Lebenslaufes, sehr nahe an der Biographie des eigenen Vaters, der in den zwanziger Jahren von North Carolina nach New York zieht, dort Rassismus und schwarze Gegenkultur kennenlernt. Delany mischt hier verschiedene literarische Techniken, vom Dokumentarischen bis zum Rap.

Es sind diese drei Pole des Schreibens, die seine Arbeit mehr oder weniger gleichwertig bestimmen: neben der Science Fiction und der Pornografie (zu der er 1994 mit *The Mad Man* zurückkehrte) auch die Biographie. Seine Memoiren *The Motion of Light in Water*, erschienen 1990, tragen den präzisen Untertitel *Sex and Science Fiction*.

Mit dem *Nevèrÿon*-Zyklus hat sich Delany in den siebziger Jahren zudem ein Spielfeld geschaffen, auf dem er viel ironischer und lässiger mit seinen Motiven von Sexualität, Rasse, Klasse, Semiotik, Mythos und Macht umgehen konnte als in den großen Science-Fiction-Romanen.

Es ist Samuel R. Delanys Reise an den Beginn der Menschheit, und das heißt bei ihm immer auch an den Beginn der symbolischen Ordnungen, und an den Beginn der Sprache.

»Die *Nevèrÿon*-Story gehört zu einem Subgenre von Fantasy genannt *Sword & Sorcery*, entstanden in zwanziger Jahren. Sword & Sorcery ist am interessantesten, wenn es zurück geht an die Ursprünge der Zivilisation: Was lässt eine Zivilisation entstehen? Wo liegen die Ursprünge von Geld? Wie vollzieht sich der Übergang von einer Kultur der Tausch- zu einer der Geldwirtschaft? Welche Veränderungen finden statt? Was passiert, wenn die Leute erkennen, dass es effizientere Methoden gibt als die Sklaverei? Das sind die Fragen, mit denen sich die *Nevèrÿon*-Serie auf einer relativ abstrakten Ebene befasst. Es hat Spaß gemacht, das zu schreiben, das habe ich sehr genossen. Ich habe 11 Romane geschrieben, jeder behandelt eine andere Ursprungsgeschichte: die Anfänge des Schreibens, wozu dient das Schreiben anfangs?«

In der preisgekrönten Erzählung *Time Considered as a Helix of Semi-Precious Stones* (1969) benutzt Delany die Anordnung des Titels als narrative Struktur, und *Dhalgren* beginnt mit dem unvollständigen Satz eines Mannes, der sich nicht erinnern kann, wer er ist. Der Held schaut in den Spiegel und sieht – seinen Autor (Samuel R. Delany). Auch eine von Delanys jüngsten Arbeiten, ein kurzer historischer Roman unter dem Titel *Phallos* (2004), ist zugleich Abenteuer, erotische Heterotopie und ironische Selbstreflexion. Neoptolomus, ein junger, homosexueller Mann aus Syrakus, wird in die Intrige zur Ermordung des Geliebten von Kaiser Hadrian und des Diebstahls eines juwelenbesetzten Phallus verwickelt. Dieser symbolisiert den namenlosen Gott eines entsprechenden Kultes. Um das mit ihm verbundene geheime Wissen wiederzugewinnen, muss der Held (erneut) auf eine abenteuerliche Mission – als Spiegelung der Suche nach der eigenen Identität – gehen.

VII. Zurück zum Anfang

Wie jede Mission (im Sinne des englischen *Quest*), so ist auch die Space Opera, wenn sie mehr ist als eine technoide Kolonialismus- und Macht-Phantasie, eine Suche nach sich selbst. Delanys Roman *Nova* (1968), den man auch eine Art *Moby Dick im Weltall* genannt hat, ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür. Die Reise zur Erforschung eines seltenen Elements im Zentrum eines jungen Sterns wird zu einer mythischen Suche nach einem neuen Heiligen Gral und – wie für die Ritter von einst – zu einer Reise in Verzweiflung und Tod. Denn wenn die Science Fiction als das Genre gelten durfte, das in heroischem Individualismus den weißen, amerikanischen, technisch-kapitalistischen, mittelständischen, heterosexuellen, familien- und kriegstauglichen Amerikaner konstruierte, dann widersprach ein Autor – Delany – jeder einzelnen dieser Konstruktionsaufgaben, am Ende sogar der Konstruktion des individuellen Subjekts selbst. In *Dhalgren* erweisen sich noch die letzten Zerfallserscheinungen des Subjekts als Illusion. Danach war die Science Fiction nicht mehr das, was sie vorher war. Und es gab Kritiker und Leser genug, die Delany das nicht verziehen haben.

Genauso wenig hat es einen wirklichen Frieden zwischen dem konservativen und bigotten Amerika und dem Autor gegeben. Viele Jahre über blieb Samuel R. Delany für die großen Buchketten ein verbotener Autor; wie auch Tanith Lee, die sich in ihren phantastischen Romanen ebenfalls mit der gleichgeschlechtlichen Liebe befasst hatte. Die Buchhandelskette Dalton Books etwa sprach für solche Bücher noch in den achtziger Jahren ein rigoroses Verkaufsverbot aus, was zur Folge hatte, dass Delanys Verlag, Bantam Books, sich weigerte, seine neuen Manuskripte wenigstens zu lektorieren und auch die älteren Bücher des Autors aus der Backlist strich. Der vierte Band der *Nevèrÿon*-Serie konnte 1987 daher nur als Hardcover in einem kleinen Verlag erscheinen. Die konservative Wende auf dem amerikanischen Buchmarkt war zweifellos Teil einer gewaltigen Krise auf dem Sektor; nur allzu gern trennte man sich zuerst von allen kontroversen Autoren und vor allem jenen, die als »mid-list« geführt wurden, also Autoren, die zwar enthusiastische Kritiken und akzeptable Verkauf-

szahlen vorweisen konnten, aber nicht in die wirklichen Bestseller-Regionen vordrangen. Im Krisenjahr 1987 waren nahezu alle Titel von Samuel R. Delany aus den Buchkatalogen verschwunden. Und natürlich sah es auf dem europäischen Markt nicht viel anders aus. Science Fiction als politischen und ästhetischen Code gibt es vermutlich gar nicht mehr, und schon deshalb auch keinen Science-Fiction-Autor Samuel R. Delany.

> »Ich habe nun seit 30 Jahren Science Fiction weder gelesen noch geschrieben. Ich mag Science Fiction immer noch, es ist ein faszinierendes Gebiet, aber ich beschäftige mich nicht damit. Mein jüngstes Buch *Through the Valley of the Nest of Spiders* fängt 2007 an und umfasst von da an 70 Jahre einer schwulen Beziehung. Zwei junge Männer treffen sich 2007 an der Küste Georgias, werden zum Paar und bleiben die nächsten 70 Jahre zusammen. Mein erster Roman seit 30 Jahren, der zumindest einige vage Science-Fiction-Elemente enthält, die aber fast unmerklich sind. Genau so wollte ich es auch.«

Samuel R. Delany ist vielleicht kein vergessener, wohl aber ein unverdient marginalisierter, ein hoch geschätzter, aber von der Mainstream-Kultur nicht wirklich gut behandelter Autor. Richtig überraschen kann ihn das gewiss nicht. Trotzdem sieht Delany das Schreiben nicht als Kampf, jedenfalls…

> »…nicht notwendigerweise. Ich denke, es hilft, einen analytischen Geist zu haben, um Fragen analytisch angehen zu können. Das ist eine große Hilfe. Aber es geht nicht ums Kämpfen, sondern um die Fähigkeit nachzudenken. Ja, genau darum.«

*

Samuel R. Delany
Hogg
Aus dem amerikanischen Englisch von Joachim Körber
Limitierte Auflage von 200 Exemplaren
261 Seiten, Edition Phantasia, Joachim Körber Verlag

*

Überarbeitete Neuausgabe der
Nimmèrÿa-Serie
Aus dem amerikanischen Englisch von Annette Charpentier
350 Seiten, Golkonda Verlag — ab Mai 2012

*

Through the Valley of the Nest of Spiders
In englischer Sprache
625 Seiten, Magnus Books — 10.04.12

spex EMPFIE

MOUSONTURM 22.–24.6.
JAHRHUNDERTHALLE
LÜFTEN
MOUSON ARTS & MUSIC
FESTIVAL 2012

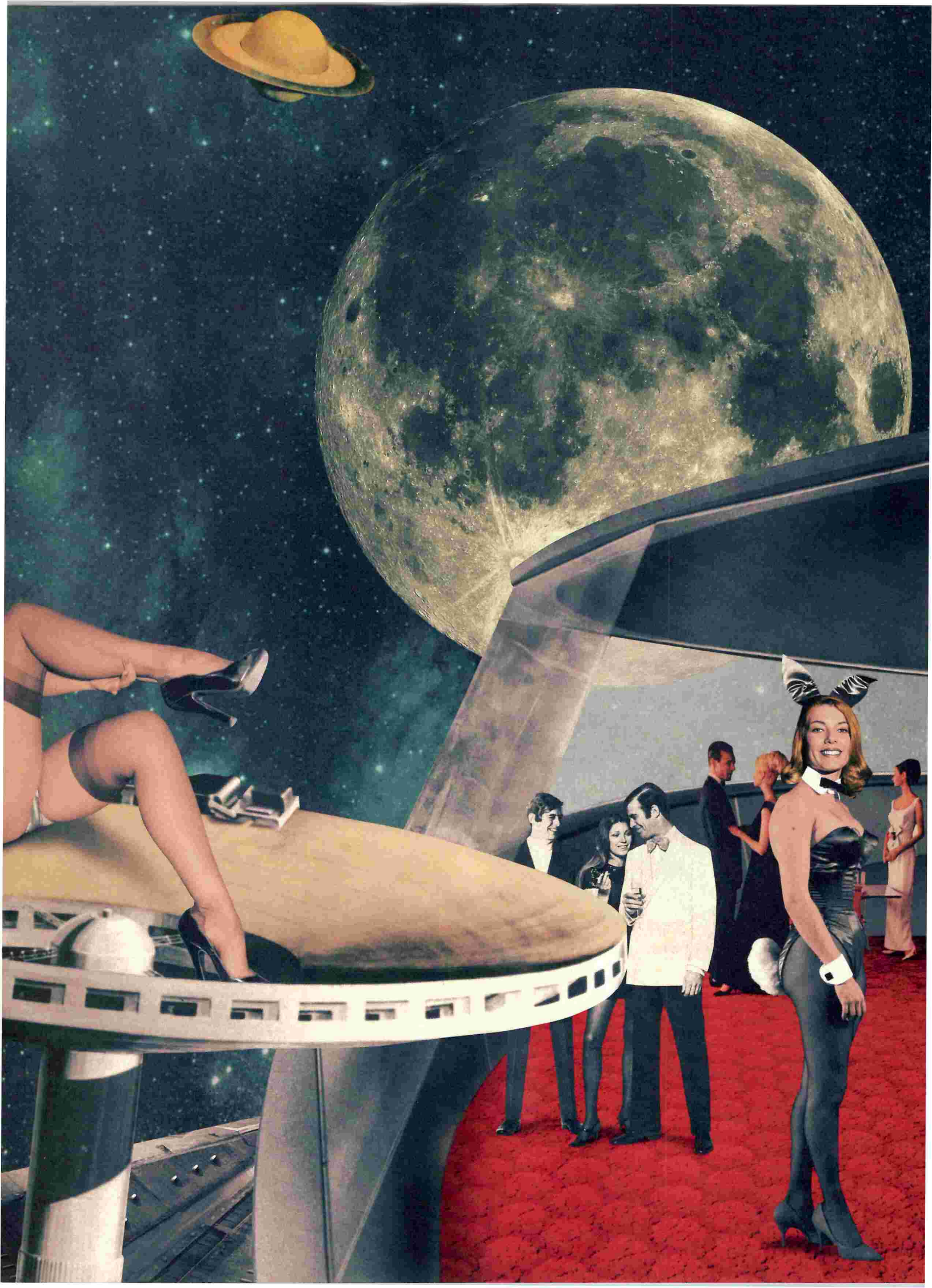
160 BANDS & ARTISTS
OPEN AIR & INDOOR
CAMPING
LOUNGE
DELICIOUS F

MUSIC JAN DELAY & DISI
NO. 1 • DEXYS • JAMES BLAKE • TH
WHITEST BOY ALIVE • SHARON JONI
& THE DAP KINGS • THE NOTWIST
THE LOW ANTHEM • GET WELL SOON
DILLON • PEAKING LIGHTS • JAMI
N COMMONS • MORE ACTS TO COME
PERFORMANCE
ART CLUB LIVE AT
ROBERT JOHNSON PRESENTS: ATA
DIXON • TIM SWEENEY ÄNDERUNGEN VORBEHAL

ERMÖGLICHT DURCH
kulturfonds frankfurtrheinmain
MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG
schweizer kulturstiftung prohelvetia
HESSEN Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst
Aventis foundation
f.f.m. FREUNDE & FÖRDERER DES MOUSONTURMS E.V.
PRÄSENTIERT
journal frankfurt
intro

www.lueftenfestival.de
UPDATES & TICKETS
+49.69.40 58 95-20
TICKETS TELEFONISCH DI–FR 16–18 UHR

VENUE: JAHRHUNDERTHALLE FRANKFURT, PFAFFENWIESE 301, 65929 FRANKFURT AM MAIN
VERANSTALTER: KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM FRANKFURT AM MAIN GMBH



Die ultimative Erotik-Oase

Playboy im Weltall / *Pornotopia*

Text und Interview — Gunnar Klack
Illustration — Julien Pacaud

Der amerikanische *PLAYBOY* präsentiert Pläne für einen Club im All. Für *Spex* hat die mit ihrem *Kontrasexuellen Manifest* bekannt gewordene Philosophin BEATRIZ PRECIADO einen Blick auf die Bunny-Raumstation geworfen und erkennt darin ein historisches Projekt.

Wenn die Zeitschrift *Playboy* in ihrer amerikanischen Ausgabe jüngst eine private Weltraumstation als riesigen orbitalen Bunny-Club der nahen Zukunft präsentiert, inklusive phallischer Baupläne und frei schwebender Sexhasen, dann kann diese Vision ganz leicht als abgestandene Utopie entlarvt werden. Nicht nur weil das bemannte Raumfahrtprogramm der USA heute Teil einer abgeschlossenen historischen Epoche ist und die *Playboy*-Clubs vor langer Zeit geschlossen wurden. Auch weil die spanische Philosophin Beatriz Preciado mit *Pornotopia – Architektur, Sexualität und Multimedia im Playboy*, der Buchveröffentlichung zu ihrer Dissertation über die Ära Playboy (1953 bis 1973), das Vermächtnis von Hugh Hefner noch zu dessen Lebzeiten zum historischen Phänomen erklärt.

Preciado entdeckt das Männermagazin als Kristallisationspunkt von Medien-, Architektur-, Sozial- und Wirtschaftgeschichte. Ihre Untersuchung setzt nach dem Zweiten Weltkrieg an, zu jenem Zeitpunkt, als das Ideal vom Eigenheim mit Auto und Familie, mit Erwerbsarbeit für Männer und Hausarbeit für Frauen zum staatstragenden Paradigma der USA wurde. Bevölkerungsgruppen wie die ethnischen Minderheiten (die in manchen Stadtteilen freilich in der Mehrzahl waren) oder auch Homosexuelle wurden als potenzielle Schwachstellen der fordistischen Marktmacht gesehen. Bevor aber die Frauen-, Schwulen- und Bürgerrechtsbewegungen einen Platz in dieser Welt beanspruchen konnten, wurde das Bild vom weißen, bürgerlichen Vorstadtidyll von antifeministischer Seite aufgebrochen. Für den Playboy-Gründer Hugh Hefner war es eine Mammutaufgabe, den Frauen flachlegenden Single-Mann als erstrebenswerten Lebensentwurf zu konzipieren und unter Zuhilfenahme von Fotografie und Fernsehen, Marketing und Architektur begehrenswert zu machen. Anders als zu Kriegs- und Vorkriegszeiten, in denen der Kämpfer an vorderster Front als männliches Ideal galt, wurde im Kalten Krieg – auch dank Hefner und dem *Playboy* – eine neue Figur zum heimlichen Vorbild vieler Männer: James Bond, Spion, Womanizer und Gentleman.

Besondere Beachtung schenkt Preciado der ganz speziellen Art und Weise, wie im *Playboy* – der Zeitschrift – mit Raum und Architektur umgegangen wurde. Denn für den Playboy – den Typ Mann – wurde eine gesamte Wohnvision entwickelt: kein Einfamilienhaus im Grünen, stattdessen ein Wohnkokon für den raffinierten Verführer, gehüllt in Samt und Seide, ein häuslicher Typ mit stilvoller Einrichtung, Besitzer von modernen Küchengeräten und – unverzichtbar – einer Minibar. Preciado nennt diese Lebenswelt den »postdomestischen Innenraum«. Doch existierten bereits vor der Erfindung des Playboys solche Bachelor-Pads, so Preciado: »Die Architektur des *Playboy* war eine Hetero-Version schon bestehender queerer Räume. Es gab bereits in den zwanziger Jahren Bachelor-Pads, nur waren das Wohnungen von schwulen Männern. Mit dem *Playboy* wurde das Bachelor-Pad überhaupt erst heteronormalisiert.«

Der Architekt R. Donald Jaye entwarf 1962 eigens für den *Playboy* eine Idealversion der zur abendlichen Anlockung – und morgendlichen Verabschiedung – von Frauen optimierten Stadtwohnung: ein viergeschossiges Appartementhaus mit einem Swimmingpool im Zentrum. Mit groß-zügiger Verglasung und offenem Grundriss stand es in der Tradition der klassischen Architektur-Moderne, die sich zu jenem Zeitpunkt bereits von der Avantgarde zum Mainstream entwickelt hatte. Jayes Entwurf zeigte eine verblüffende Überschneidung mit einem Projekt des Architekten Adolf Loos, der 1928 ein Haus für Josephine Baker gestaltet hatte. Auch dort befand sich in der Mitte der Anlage ein Pool, sogar aus Glas und von unten einsehbar; Preciado: »Hier wird die Hausbesitzerin Josephine Baker zum erotischen Mittelpunkt gemacht, weil der Swimmingpool wie ein Peepshow-Gerät funktioniert. So wird der Blick

Der Space-Club in der März-Ausgabe 2012 des amerikanischen *Playboy*

eines unsichtbaren Zuschauers inszeniert.« Loos' Entwurf hat sozusagen in verkehrter Richtung den Hefner-Pool als Bunny-Falle vorweggenommen. Doch die Raumvisionen des Hugh Hefner waren noch lange nicht ausgeschöpft. Von der gläsernen Transparenz moderner Design-Ikonen wurde im Laufe der sechziger Jahre immer mehr Abstand genommen, stattdessen dominierten zunehmend plüschiges Ambiente und eine undurchsichtige, verschachtelte Raumgestaltung; das *Playboy*-Wohnideal wandte sich immer mehr dem Innenraum zu.

Als Hefners bemerkenswerteste Schöpfungen neben den *Playboy*-Villen in Chicago und Los Angeles betrachtet Preciado das drehbare Bett, eine der vielen technische Innovationen der *Playboy*-Innenwelt. as Bett wurde zur Kommandozentrale mit Telefon, Türöffner und allerlei anderen Schaltknöpfen für elektrifizierten Hausrat. Auch die Küche wurde erst dank technischem Gerät als hausfrauenfreie Zone denkbar. Zudem rüstete Hugh Hefner bereits 1959 die Chicagoer *Playboy*-Mansion mit modernster Beleuchtungs- und Kameratechnik auf und begann die mediale Dokumentation seines Lebens für eine Reality-TV-Show. Ganz bewusst verzichtete der *Playboy* hingegen auf die damals typische Euphorie für Düsenjäger- und Raketenästhetik. Das gespaltene Verhältnis des *Playboy* zur Raumfahrt als Zukunftsutopie erklärt Preciado im Interview mit *Spex*: »Die Vorstellung vom Weltraum war in den fünfziger Jahren hauptsächlich mit dem russischen Satelliten Sputnik verknüpft, also mit der Frage nach feindlicher Überwachung und Spionage im Kalten Krieg.

Das *Playboy*-Magazin versuchte, häuslichen Innenraum als männliches Territorium neu zu erfinden. Das waren demnach auch Schutzräume für die Ängste des weißen Mittelklasse-Manns angesichts neuer Kriegsgefahr.

Insofern funktionierte der Weltraum zu dieser Zeit weniger als gedanklicher Zufluchtsort, und noch viel weniger als erotische Utopie.«

Diese Haltung sollte sich aber ändern, führt Preciado fort: »Sobald Amerika die Eroberung des Weltraums zur Staatsaufgabe erklärt hatte, begann auch der *Playboy* mit der erotischen Aufladung der Raumfahrt. Im November 1968 erschien ein Artikel mit dem Titel *Astropolis: the first space resort. Plans for a pleasure paradise in orbit about the earth – no fantasy, a prediction of high probability*. Darin wurde die Errichtung eines Vergnügungsparks im Weltall für den außerirdischen Tourismus im Jahr 1999 angenommen. ›Es kann gemacht werden‹, heißt es im Artikel, ›sobald die Regierung beschließt, die Vorzüge der Raumfahrt in den Dienst des individuellen Vergnügens zu stellen.‹ Die Raumstation von 1968 stellte sich der *Playboy* als eine Art High-Tech-Las-Vegas vor. Die Station war die ultimative Erotik-Oase, der Weltraum galt als regelfreier Raum, ohne Ehe, ohne Gesetze gegen Pornografie.« Das passte auch gut zur Expansion des *Playboy*-Club-Konzepts als weltweite Institution, in der die Bunny-Kellnerinnen ständig sexuelle Bereitschaft signalisierten, ohne dem Verdacht der Prostitution ausgesetzt zu sein.

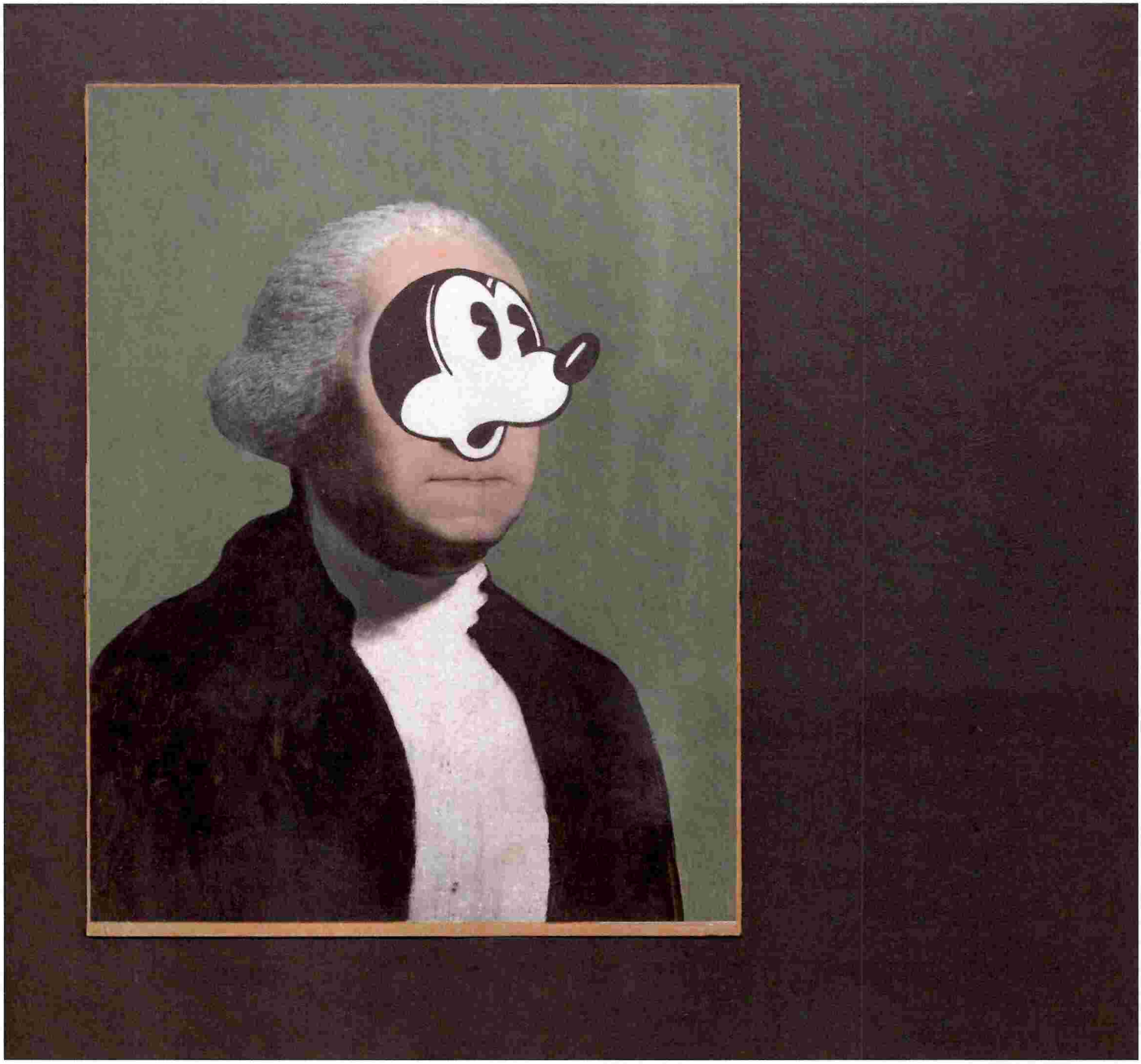
Der aktuelle, im März-Heft der amerikanischen Ausgabe präsentierte Entwurf der *Playboy*-Raumstation ragt also kaum aus dem Schatten der Vergangenheit hinaus. Auf vier Seiten werden hier Zeichnungen einer Raumstation als rotierende Ring-Struktur gezeigt, wie sie bereits 1952 der ehemalige Nazi-Raketeningenieur Wernher von Braun entworfen hatte – ebenfalls für einen Zeitschriftenartikel, im amerikanischen Magazin *Collier's*.
Die aktuelle Version besitzt allerdings dank Computer-Renderings eine ähnlich naive Fröhlichkeit wie die ölfarbenen Weltraumvisionen der sechziger Jahre. Damit der *Playboy*-Space-Club nicht allzu viel Retro-Atmosphäre atmet, wurden ihm Laserprojektionen, viele abgerundete Ecken und diagonale Verstrebungen spendiert. Für *Spex* nimmt Beatriz Preciado die *Playboy*-Raumstation unter die Lupe und kommt zu einem ernüchternden Ergebnis: »Tatsächlich scheint sich aber seit 1968 nicht viel verändert zu haben.
Die Autoren des aktuellen *Playboy*-Artikels haben garantiert bei dem Artikel von 1968 abgekupfert. Die Weltraumstation erscheint heute einfach nur als ein weiterer Ort, an dem die bekannten Formen von Männlichkeit und Konsum fortgesetzt werden.« Der Weltraum kann nicht mehr als Wunschvorstellung einer komplett anderen Welt dienen.

Aber verspricht nicht der florierende Weltraumtourismus einen letzten Funken Hoffnung auf die Zukunft des schwerelosen Sexparadieses? Weit gefehlt: Technisch gesehen ist der *Playboy*-Club im Weltraum noch nicht mal leise Zukunftsmusik, erreicht doch selbst das kommerzielle SpaceShipOne, das die Ära der privatwirtschaftlichen Raumfahrt einläutete, nur einen Bruchteil der benötigten Geschwindigkeit, um sich über längere Zeit in der Erdumlaufbahn zu halten. Privatwirtschaftlich organisierte Raumflugunternehmen wie Richard Bransons Virgin-Galactic-Linie werden nicht mehr als kleine Hüpfer über die Stratosphäre hinaus ermöglichen. Das reicht nicht für einen Orgasmus. Und auf die Internationale Raumstation ISS, wohin man sich mit den entsprechenden finanziellen Rücklagen per Sojus-Raumschiff schießen lassen kann, hat sich unseres Wissens in den letzten vierzig Jahren kein Bunny verirrt.

*

Beatriz Preciado
Pornotopia – Architektur, Sexualität und Multimedia im Playboy
168 Seiten,
Verlag Klaus Wagenbach — 31.01.12

Das Wochenendabo der taz mit sonntaz. Für 12,90 Euro im Monat. abo@taz.de | (0 30) 25 90 25 90 | www.taz.de/we



Llyn Foulkes
Mr. President, (c) 2007
Mixed media, 101,6 x 101,6 cm
Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, CA

Mickey Mouse im Schrott

Llyn Foulkes

Text — Esther Buss

In seinen Bildern werden Ikonen der Popkultur mit subtilem Humor in den Dreck gezogen. Lange galt der 1934 geborene Maler LLYN FOULKES als Übersehener der jüngeren amerikanischen Kunstgeschichte. Im Rahmen der aktuell im Berliner Martin-Gropius-Bau gezeigten L.A.-Gruppenausstellung *Standard Pacific Time* und mit seiner Teilnahme an der documenta 13 in diesem

Llyn Foulkes
Flanders, (c) 1961-62
Top part — 137,2 x 91,4 x 35,6;
bottom part — 40,64 x 40 cm
Private Collection, Los Angeles, CA

Sommer feiert Foulkes jedoch seine späte Entdeckung im großen Maßstab. Im Interview beschreibt er sein eigenes Schaffen als Anti-Reproduktions-Kunst und erinnert sich, was er dachte, als er 1962 zum ersten Mal Andy Warhols Campbell's Soup Cans sah.

Pop heißt ein albtraumhaftes Gemälde von Llyn Foulkes, in dem die Ikonen der amerikanischen Mythologie das vermeintlich behagliche Setting eines Wohnzimmers infiziert haben. Umrahmt von seinen beiden Kindern sitzt *Pop* – ein Selbstportrait des Künstlers – mit Superman-T-Shirt, Holzfällerhemd und Revolvergürtel in einem muffigen Interieur auf einem Sessel und starrt mit fast aus dem Gesicht herausplatzenden Augen in einen Fernseher, in der Hand einen Pappbecher mit Diet Coke. Das wie vergessen auf seinem Schoß liegende Album mit Landschaftsfotografien wirkt in dieser Umgebung – ein Kalender mit Atombombenmotiv hängt an der Wand – wie aus der Zeit gefallen. *Pop* erscheint wie ein Restposten aus der Frontier-Zeit – eine von den Veränderungen ihrer Zeit paralysierte Figur, die längst nicht mehr weiß, was es überhaupt noch zu verteidigen gibt. Foulkes arbeitete unter anderem echte Kleidung, Polster und Holzimitat in das zwischen den Jahren 1985 und 1990 entstandene Bild ein und schmolz den Materialmix mit malerischen Mitteln zu einem dichten Tableau zusammen, das durch seine Verbindung von Realismus und subtilem Horror irritiert.

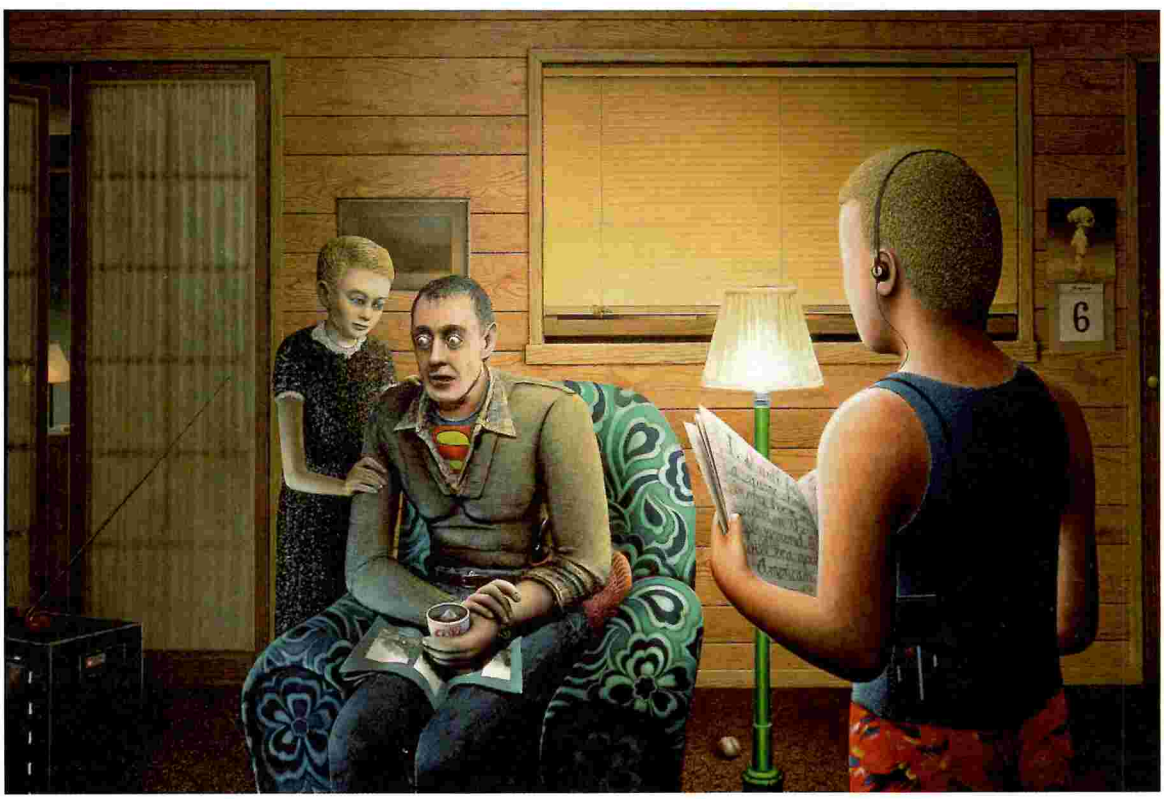
Foulkes, der 1934 in Yakima, Washington, geboren wurde und seine künstlerische Laufbahn in den frühen sechziger Jahren in Los Angeles begann, stand von Beginn an für eine eher unorthodoxe Mischung vergangener, zeitloser und aktueller künstlerischer Strömungen – ein mitunter recht krudes Gemenge aus Dada, Pop, Surrealismus, fotorealistischer Bildgestaltung und Elementen von Folk-Art. Zu seinen Arbeiten, die anfangs stark vom Abstrakten Expressionismus beeinflusst waren, zählen unter anderem assemblagehafte Objekte und üppig texturierte Gemälde, die Malerei mit Collage-, Text- und zeichnerischen Elementen sowie gefundenen Materialien wie Flaschen, Coladosen, Waffen und Tierskeletten

kombinieren. Auch produzierte er wüste, buchstäblich explosive Selbstportraits und Portraits von Regierungschefs, Geschäftsmännern, Generälen und Kunstoffiziellen (*bloody head paintings*), deren zerfetzte und deformierte Gesichter Anklänge an René Magritte, Salvador Dalí und George Grosz mit Splatter und Horror zusammenführen. In den letzten Jahren tendieren seine Werke, die immer wieder im mehrjährigen Arbeitsprozess entstehen, zum großformatigen Reliefbild mit dreidimensionaler, fast dioramenhafter Raumwirkung.

Wie viele Künstler seiner Generation, die an der Westküste ansässig waren, richtete auch Foulkes seinen Blick vermehrt auf die Spuren, die der Konsum im Alltag hinterließ, anstatt den Wohlstand der Nachkriegszeit zu feiern und den Waren eine glamouröse Ästhetik zu verleihen.

Zwar haben in Foulkes' Arbeiten serielle Strukturen und populärkulturelle Ikonen wie Mickey Mouse, Superman und die Figur des Lone Rangers Eingang gefunden. Doch allein der formale Umgang mit dem Material, die von der Improvisations kultur des Jazz inspirierte Einbeziehung von Abfall und Schrott sowie die Betonung von Handwerk und Materialbewältigung, verbunden mit einem Ethos des *Selbermachens*, unterschied sich fundamental von dem programmatischen Ansatz der New Yorker Pop Art. Vielmehr stand Foulkes der Assemblage-Kunst der Bay Area nahe – Künstler wie Edward Kienholz, Gordon Wagner und Wallace Berman, die die Schönheit zerstörter, weggeworfener und altmodischer Dinge feierten. Zur *Vaterfigur Pop* hatte Llyn Foulkes jedenfalls von Beginn an ein widerspenstiges, wenn auch obsessives Verhältnis. So lässt sich Popkultur in seinen Arbeiten als ein ebenso wehmütiger wie trister Zustand in verschmutzten Sepiafarben und schrundigen Texturen beschreiben, ein düsteres und unheimliches Gegenüber, das auf hinterhältige Weise in das Bewusstsein eindringt und sich buchstäblich in die Oberfläche der Bilder hineinfrisst – wie etwa die böse Mickey Mouse, die sich im Selbstportrait *But I Thought Art Was Special (Mickey And Me)* (1995) bis ins Gehirn des Künstlers vorarbeitet.

Seit seiner Studienzeit am Chouinard Art Institute, aus dem wenig später, im Jahr 1961, das von Walt Disney mitbegründete CalArts hervorging, lebt Foulkes in Los Angeles. Wenn der Künstler in seinen Arbeiten auch einen ganzen Katalog an Americana heraufbeschwört – angefangen vom Scheitern des American Dream bis hin zum Mythos des Ameri-kanischen Westens –, sind sie doch in erster Linie aufs Engste mit der geografischen und soziologischen Struktur L.A.s verbunden. So offenbaren viele seiner Werke die nostalgische Sehnsucht nach einer Lebensform, die durch die rasanten städtebaulichen Veränderungen – etwa die das Umland verschlingenden Vorstädte – verdrängt wurde. Sie beklagen den Verlust der Frontier, bringen Gefühle wie urbane Einsamkeit und Anonymität zum Ausdruck und beschreiben die Trostlosigkeit der Stadt wie auch ihre Schönheit. Vor allem die Landschaftsbilder der sechziger Jahre sind wehmütige Beschreibungen eines Verlusts. In *Death Valley* (1963) wird die vergilbte Postkartenansicht einer Landschaft von einem diagonal



Llyn Foulkes
Pop, (c) 1985-1990
Mixed media with soundtrack
213,4 x 312,4 x 7,6 cm
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA

Llyn Foulkes
Lucky Adam, (c) 1985
Mixed media, 127 x 88,9 cm
Hammer Museum, Los Angeles, CA

»Pop Art sieht für mich nach Werbung aus« — Interview mit Llyn Foulkes

Interview — Philipp Ekardt

Während der letzten zwanzig Jahre hat sich Los Angeles zu einer der wichtigsten Städte für zeitgenössische Kunst entwickelt. Die Szene vor Ort gibt es aber natürlich schon länger, sie hat mythischen Status, und Sie gehörten in den frühen 1960ern zu den Gründungsfiguren. Mit Ausstellungen wie *Pacific Standard Time* gibt es jetzt den Versuch, das alles rückblickend zu kanonisieren. Hat sich das auf Ihre Arbeit ausgewirkt?

LLYN FOULKES Ich hatte bis jetzt wirklich keinen Anlass, mir darüber Gedanken zu machen. Mein Verhältnis zur Kunstszene in Los Angeles ist eigentlich mehr oder weniger dasselbe wie früher. Sie hat mir nie besonders viel bedeutet. Vermutlich hat die Szene hier einfach eine Weile gebraucht, um sich auf den aktuellen Stand zu bringen.

Über Ihre Kunst wird häufig geschrieben, dass sie sich besonders mit dieser Stadt befasse…

Ich habe fast mein gesamtes Leben in L.A. verbracht. Das ist ein so wichtiger Faktor, dass die Stadt zum natürlichen Gegenstand meiner Kunst geworden ist. In dem Maß, in dem sie sich verändert, verändern sich auch meine Kunst und Musik.

Mit Teilnahmen bei der letzten Venedig Biennale und bei der documenta 13 in diesem Sommer ist Ihre Arbeit plötzlich sehr viel sichtbarer als früher. Wie kam es dazu?

Ich denke, der Wendepunkt kam mit der Ausstellung *Nine Visionary Artists from L.A.*, die Ali Subotnick 2009 für das Hammer Museum kuratiert hat.

Diese Entdeckung Ihrer Arbeit erinnert an die Renaissance der Kunst von Louise Bourgeois nach der documenta 9. Sie war damals schon über 80.

Hal Glicksman, der in den Sechzigern am Pasadena Art Museum arbeitete, hat es kürzlich so ausgedrückt: »Llyn Foulkes wird alle zehn Jahre wiederentdeckt.« Das jetzt ist bloß die Wiederentdeckung im bisher größten Maßstab. Für mich bedeutet das, dass ich mich den Menschen stärker verpflichtet fühle, die von Anfang an an meine Arbeit geglaubt haben.

In Ihrer Kunst erfahren zwei Pop-Ikonen regelmäßig eine ziemlich harsche Behandlung: Auf einem Ihrer Bilder, *Deliverance*, richten Sie – im Selbstportrait – Mickey Mouse hin. Auf anderen sieht man Superman in depressiver Lethargie versunken. Woher die Aggression gegen diese Figuren?

Superman und auch Mickey Mouse sind nationalistische amerikanische Figuren, die für Werte wie Macht, Geld und politische Einflussnahme stehen. Es handelt sich also nicht um eine Aggression gegen diese speziellen Figuren. Mir geht es um einen Kommentar zum Establishment, das diese beiden repräsentieren.

Sie haben in den Sechzigern in der Ferus Gallery ausgestellt, in der Andy Warhol dann seine Campbell's Soup Cans gezeigt hat. Was halten Sie von Pop Art?

Nun, als ich Warhols Campbell's Soup Cans bei Ferus sah, musste ich erstmal eine Sekunde lang kichern. Ich betrat die Galerie und dachte: Aha? Bis heute hat sich meine Einschätzung nicht geändert. Für mich sieht die meiste Pop Art ziemlich stark nach Werbung aus.

Könnte man Ihre Arbeit als ein Gegenmodell zu Pop Art beschreiben? Bei Pop ging es häufig um Oberfläche, grafische Klarheit, Logos, usw. Alles Eigenschaften kommerzieller Bildwelten, die sich sehr gut für die Reproduktion eignen. Ihre Arbeit entzieht sich all dem. Besonders die Licht- und Raumwirkung der Reliefelemente Ihrer Bilder sieht man eigentlich nur, wenn man wirklich vor dem Gemälde steht. Machen Sie Anti-Reproduktions-Kunst?

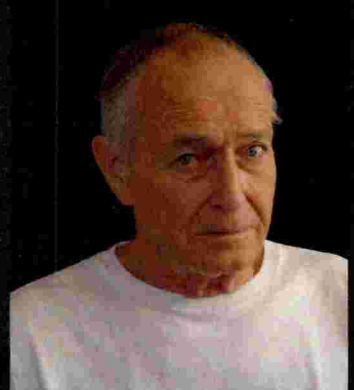
Auf jeden Fall. Meine eigene Kunst ist zwar nicht vollständig frei von einigen der Werte, die Sie da erwähnen, aber letztendlich hat mein Herz immer an der Malerei gehangen. Und danach habe ich immer gesucht.

In Ihrer Musik behandeln Sie Popkultur viel weniger dysphorisch als in Ihren Bildern. In den Siebzigern sind Sie mit Ihrer Band sogar in der *Tonight Show* mit Johnny Carson aufgetreten. Dabei kommen Sie vom Jazz, richtig?

Jazz war ein Element, aber ich mochte alle möglichen Sorten von Musik und meine Lieder und meine Spielweise spiegeln das auch wieder. Die Einflüsse kamen von Spike Jones, Hezzie von den Hoosier Hot Shots, Gene Krupa, Benny Goodman, Lionel Hampton und Stan Kenton. Auf jeden Fall nicht von John Cage! Im Laufe der Zeit habe ich auch gelernt, wie man Songs schreibt und improvisiert, und zwar auf Instrumenten, die ich auf meinen eigenen Sound hin perfektioniert habe.

Sie haben sich dafür einen Apparat selbst konstruiert: *The Machine*. Sie führen Ihre Musik ausschließlich damit auf?

Genau. *The Machine* hat alles, was ich für meine Songs brauche, und ich habe dabei totale Kontrolle über den Sound. Wir verschiffen sie gerade, damit ich während der ersten Wochen von documenta 13 in Kassel Konzerte spielen kann.



Llyn Foulkes
Foto — Iva Hladis

*

gestreiften gelb-schwarzen Absperrband eingefasst – ein Material, das Foulkes in einigen Bildern extensiv verwendete. Die Widmung »This painting is dedicated to the American« erscheint wie der Adler, militärisches Zeichen Amerikas, in serieller Wiederholung – eine Geste, die um ihre Vergeblichkeit weiß.

In der Kunstgeschichtsschreibung der 1960er Jahre taucht Foulkes meist nur als Randnotiz auf, dabei war er gerade in seiner Anfangszeit eine einflussreiche Figur innerhalb der L.A. School.

Bereits 1959, noch während seines Studiums, begann er in der Ferus Gallery auszustellen, einer der ältesten und legendärsten Galerien für zeitgenössische Kunst in Los Angeles, die von Edward Kienholz, dem Kurator Walter Hopps und dem Dichter Bob Alexander gegründet und wenig später von dem Kunsthändler Irving Blum übernommen wurde. 1961 hatte Foulkes dort seine erste Einzelausstellung – unter anderem mit einem Kuhportrait (*Cow*, 1961) –, ein Jahr bevor Warhol dort zum ersten Mal seine Campbell's Soup Cans zeigte. Auch wenn Foulkes in den sechziger Jahren immer wieder ausstellte, rückte er nach dem Zerwürfnis mit Blum ein wenig in den Hintergrund, vor allem weil die Kunstszene L.A.s völlig auf die Aktivitäten der Ferus Gallery fixiert war. Seit den siebziger Jahren wurde es ruhig um Foulkes. Zwar nahm er 1992 an der bahnbrechenden Gruppenschau *Helter Skelter* im Museum of Contemporary Art in Los Angeles (MoCA) teil, jener nach einem Beatles-Song bzw. Charles Mansons satanistischem Kult betitelten Ausstellung, die die vernachlässigte Kunststadt Los Angeles plötzlich wieder ins Licht der Öffentlichkeit rückte. Für zahlreiche Künstler, darunter Mike Kelley oder auch Paul McCarthy, bedeutete *Helter Skelter* einen entscheidenden Schub in ihrer Karriere; Llyn Foulkes jedoch gehörte mit seinen mittlerweile 57 Jahren nicht mehr dazu.

Llyn Foulkes
Sleeping Rock, (c) 1969
Oil and acrylic on canvas, 274,3 x 182,9 cm
Laguna Art Museum, Laguna Beach, CA

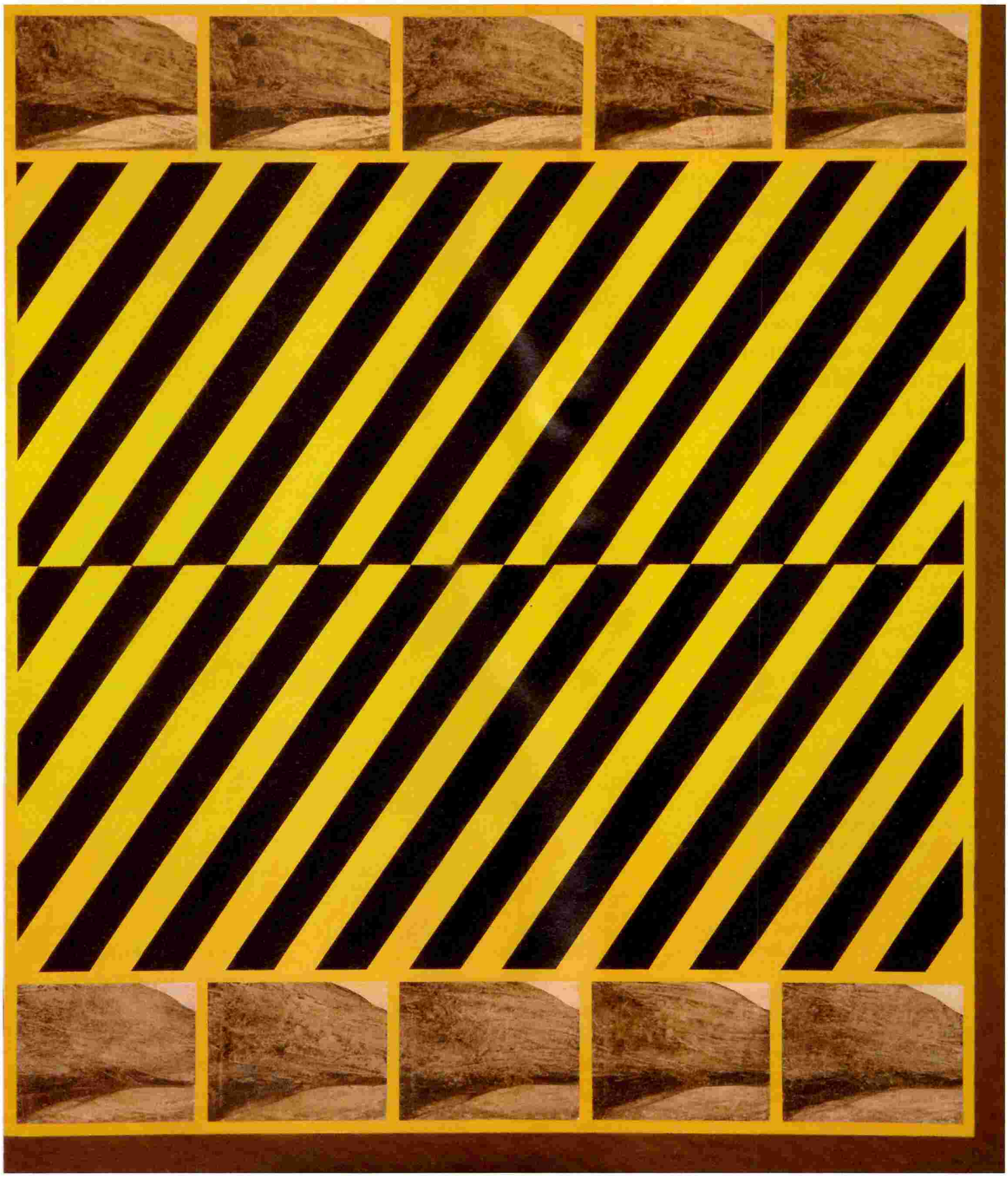
They wanted me
to be consistent,
Throw away my heart,
They wanted me
to be non-resistant;
To promote the history of art.

And I didn't go to
their parties,
Painted at home instead,
So they kicked me
out of the gallery.

(...)

Started doing
something different,
Critics didn't like that
very much.
They wanted me to do the
same old thing...

Foulkes, der auch als Musiker arbeitet und mit seiner One-Man-Band *Machine* – ein selbstgebautes Allroundinstrument aus Schlagzeug, Kontrabass, Xylofon, Ballhupen, Pfeifen und Tierglocken – in einem verrumpelten Vaudeville-Stil gerne über Los Angeles singt, rekapituliert in diesem Song seine



Llyn Foulkes
Junction, (c) 1965
Oil on canvas, 191,8 x 165,1 cm
Private Collection, Seattle, WA

Erfahrungen in der Kunstwelt, die von seinem Selbstverständnis als unangepasster Außenseiter und Loner geprägt sind. Die Formeln sind ebenso aufrichtig wie einfach und knapp: Da gibt es eine klare Unterscheidung von »drinnen« und »draußen«, von Ehrlichkeit und Korrumpierbarkeit, von Ware und Kunst, doch natürlich war auch Foulkes dem Kunstbetrieb mit seiner komplexen Dynamik aus Anerkennung, Verwerfung und Vergessen niemals äußerlich – ebenso wenig wie sein Alter Ego den gefräßigen Spaziergängen von Mickey Mouse in Augen und Gehirngängen entkommen konnte. Dennoch entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass Foulkes, der immer in großer Distanz zur Kunstwelt stand und insbesondere die Karrieren von Kuratoren äußerst kritisch verfolgte, die verspätete Aufmerksamkeit für sein Werk nun ausgerechnet einem jüngeren »Trend« des institutionellen Ausstellungsbetriebs zu verdanken hat – nämlich dem Wiederentdecken vergessener Künstler. Nach Jahrzehnten relativer Unsichtbarkeit – zumindest über die Grenzen der Kunstszene seiner Heimatstadt hinaus – kommt seinem Beitrag zur Kunst der Westküste nun eine späte Anerkennung zu. Foulkes fasst es in undramatische Worte: Sein Song endet mit dem lakonischen »They thought I was out to lunch«.

The Machine von Llyn Foulkes, Detail,
Foto — Iva Hladis (c) 2012

*

Pacific Standard Time.
Kunst in Los Angeles 1950–1980
Martin-Gropius-Bau, Berlin,
bis 10. Juni 2012.
www.gropiusbau.de

*

documenta 13
Kassel, 9. Juni bis 16. September 2012.
www.documenta.de

Real existierender Konsumismus

Doppelte Ökonomien: Archiv Reinhard Mende

Text — Dominikus Müller
Bilder — Archiv Reinhard Mende

Sobald die sozialistische DDR versuchte, als wettbewerbsfähiger Staat auf dem globalen Markt wahrgenommen zu werden, bediente sie sich bisweilen bei Strategien, die von denen der kapitalistischen Konkurrenz nicht mehr zu unterscheiden waren. Das Recherche- und Ausstellungsprojekt *DOPPELTE ÖKONOMIEN* präsentiert in der Leipziger Halle 14 diesen Widerspruch als Kunst – mit einer Selektion aus über 16.000 Bildern, die der freie Fotograf REINHARD MENDE zwischen 1967 und 1990 für volkseigene Betriebe und die Leipziger Messe geschossen hatte. Entstanden ist ein Lehrstück über die systemüberwindende Kraft werbewirksamer Ästhetik.

Die Welt auf den Fotografien von Reinhard Mende ist die Welt der Deutschen Demokratischen Republik. Genauer: Man sieht deren Arbeitsleben und die dort produzierten Konsumwarenerzeugnisse. Menschen an Maschinen und Produkte, die es nicht mehr gibt. Und man sieht jenen Ort, an dem die DDR ihre Waren auf den Weltmarkt warf: die Leipziger Messe. Die DDR auf den Fotografien von Mende ist eine unbekannte DDR, eine die sich und ihre Erzeugnisse nach kapitalistischen Prämissen zu Markte trägt.

Etwa 16.500 Bilder schoss Mende zwischen 1967 und dem März 1990; 16.500 Bilder, die nun im Rahmen des Recherche- und Ausstellungsprojekts *Doppelte Ökonomien*, organisiert von Mendes Tochter, der Kuratorin Doreen Mende, der Fotografiehistorikerin Estelle Blaschke und dem Fotografen Armin Linke aufgearbeitet wurden. Im Rahmen dieses Projekts wird Mendes bislang nur im Negativ existierende Sammlung als Archiv zugänglich gemacht – etwa 2500 Bilder wurden ausgewählt und auf einer Website veröffentlicht, mehr als hundert sind Teil einer Wanderausstellung, in der sie mit Beiträgen verschiedener Künstler wie Christopher Williams, Bettina Allamoda, The Otolith Group oder KP Brehmer kombiniert werden.

Doppelte Ökonomien zeichnet sich zunächst einmal durch seinen behutsamen und überlegten Zugang zum Prinzip des Archivs aus. Statt thematisch zu vereinheitlichen und Mendes Sammlung entsprechend zu beschneiden, wurden in die Auswahl auch andere Bilder übernommen, die sich zwar auf Mendes Filmrollen fanden, aber schon aus anderen Auftragskontexten stammen.

Mende fotografierte im Auftrag der AKA Electric, einer DDR-Marke für Elektrogeräte, in diversen volkseigenen Betrieben, etwa den Kombinaten VVB Elektrogerätewerke Suhl, VBB Fahrzeugelektrik Ruhl oder VVB Leuchtenbau, genauso wie auf der Leipziger Messe. Dort konnte er als Mitglied eines Pools freischaffender Fotografen (zu dem neben Mende etwa auch die bekannte Fotografin Evelyn Richter gehörte) gebucht werden, um Dokumentationsfotos für die Archive anzufertigen.

Mende war als freischaffender Fotograf im Staatskapitalismus des real existierenden Sozialismus also selbst schon einer Art *doppelter Ökonomie* unterworfen.

Diese Art von Nischenselbstständigkeit war in der DDR zwar bekannt, jedoch keineswegs an der Tagesordnung.

Darüber hinaus bezieht sich die Rede von der *doppelten Ökonomie* im Projekttitel dezidiert auf die zweimal im Jahr stattfindende Leipziger Messe. Auf ihr öffneten sich in der Tat zeitlich und örtlich begrenzt zwei widerstreitende ökonomische Systeme und verknoteten sich in einer seltsamen Symbiose ineinander. Hier wollte sich die sozialistische DDR als zuverlässiger und gleichwertiger Handelspartner auf Weltniveau präsentieren und sich als wettbewerbsfähiger Staat auf dem globalen Markt positionieren. Der Sozialismus sollte mit den Mitteln des Kapitalismus vorangebracht werden. Und aus Propaganda wurde Werbung.

Mendes Fotografien aus den Betrieben wurden auf der Messe dabei häufig zur Standgestaltung verwendet. Schon allein aufgrund der Auftragslage handelt es sich hier also um zweifelsohne inszenierte Bilder. Gerade vor diesem Hintergrund fällt auf, wie beiläufig und nur höchst selten stilisiert sie wirken.

Die Arbeiter, die an Produktionsstraßen und Maschinen stehen, die Menschen, die bohren, schweißen, schrauben oder gemeinsam im Hinterhof Gymnastik treiben, scheinen die Anwesenheit des Fotografen nicht wahrzunehmen. Zumindest tun sie so, als fühlten sie sich unbeobachtet.

Weder scheint die Arbeit sie anzustrengen, noch wirken sie entfremdet von den Produktionsmitteln und den Produkten, die sie herstellen, wie der Kunsthistoriker Philip Ursprung im Katalog zum Projekt treffend feststellt. Im Gegensatz zur kapitalistischen Verbildlichung der Arbeit, die – wenn sie überhaupt vorkommt – den Arbeiter zumeist sozialkritisch als ausgebeutetes und überanstrengtes Rädchen in einer großen Verwertungsmaschine zeigt (wie etwa in Lee Friedlanders Serien *At Work* oder *Cray at Chippewa Falls*), scheint hier tatsächlich ein anderes Bild der Arbeit spürbar zu werden: eines der erfüllten Tätigkeit im Kollektiv, eines gemeinsamen und tatkräftigen Anpackens und einer gesellschaftlichen Symbiose von nichtentfremdeten Menschen mit ihren Produktionsmitteln und Erzeugnissen.

Mendes Messefotografien indes zeigen Verkaufsdisplays. Manchmal tauchen jene Bilder, die er in den Betrieben geschossen hatte, in einer seltsamen Schleife hier wieder auf – der Auftrags- und Gebrauchscharakter seiner Dokumentationsfotos wird spätestens an dieser Stelle eindeutig. Diese Bilder von lebendiger sozialistischer Arbeit rahmen sorgfältig arrangierte, eindeutig fetischisiert auf Sockeln ausgestellte Waren, die so in der DDR wohl kaum erhältlich waren. Verkauft werden nicht nur diese Produkte, sondern auf integrale Weise auch ein bestimmtes Image von der DDR. Viele dieser hier beworbenen Konsumgüter waren beinahe ausschließlich für den Export bestimmt und sollten Devisen einbringen. Und so ließen sich einige dieser elektrischen Haushaltsgeräte am Ende in der Bundesrepublik Deutschland unter dem Markennamen Privileg beim Versandkaufhaus Quelle bestellen. Immer wieder sieht man auf Mendes Bildern auch Delegationen, die an den Messeständen ebenjene Produkte prüfend in Augenschein nehmen und Verkaufspersonal, das potenzielle Kunden von den Vorzügen dieser Produkte überzeugen will. Es handelt sich bei diesen Kunden ebenso um Vertreter aus dem sogenannten *Westen* wie auch aus sozialistischen Bruderstaaten wie Mozambique, Angola oder Äthiopien. Dann und wann hält Mende sogar einen feierlichen Vertragsabschluss fest.

Doppelte Ökonomien entfaltet sein Argument von der Systemgleichzeitigkeit, von der Existenz einer paradoxen ideologischen Mehrfachbelichtung aus seinem Begriff eines lebendigen, sich stets in Umschrift

befindlichen Archivs heraus: Entlang der zutage geförderten und zugänglich gemachten Fotografien lässt sich eine ökonomiehistorische Parallelerzählung aufmachen, die das bekannte Bild einer sozialistisch vereinheitlichten DDR durchkreuzt.

Die Leipziger Messe hatte schon vor der Gründung der DDR eine lange Tradition – und dass man sich ganz dezidiert in diese Tradition einschrieb, will nicht so richtig zur Staatsdoktrin des kompletten Neuanfangs passen.

Ebenso sehr wie Mendes Fotografien Zeugnis von einem anderen Arbeitsbegriff und einem anderen Verhältnis der Menschen zur Arbeit ablegen mögen, zerstören sie das Bild eines monolithischen sozialistischen Blocks namens DDR doch auch für den ehemaligen Westen, der diesen unterlegenen *Anderen* für die Sieges-Geschichtsschreibung seines eigenen kapitalistischen Systems so dringend benötigte. Der vereinheitlichenden Erzählung vom vollständigen Systemwechsel standen diese Dokumente im Wege. Nicht umsonst – so Doreen Mende – verschwanden viele vergleichbare Foto-Archive nach der Wende in der Schattenwelt privater Keller oder Dachböden.

*

Doppelte Ökonomien: Vom Lesen eines Fotoarchivs aus der DDR (1967–1990),
Halle 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst,
Leipzig, 06. Mai — 01. Juli 2012,
www.halle14.org

31. Ma
3. Juni 20

BERLIN
DOCUMENTARY
Forum 2

NEW PRACTICES ACROSS DISCIPLINES

Ein Projekt von
HILA PELEG
in Zusammenarbeit mit
CATHERINE DAVID
ANTJE EHMANN
HARUN FAROCKI
SYLVÈRE LOTRINGER
FLORIAN SCHNEIDER u
EDUARDO THOMAS

HAUS DER KULTUREN DER WELT

Teilnehmer
MICHAEL BAERS
ERIC BAUDELAIRE
MARGUERITE DURAS
JEAN EUSTACHE
MIRIAM FASSBENDER
ROBERT GARDNER
DAVID GOLDBLATT
HASSAN KHAN
THIERRY KNAUFF
JOACHIM KOESTER
VINCENT MEESSEN
CHRISTINE MEISNER
RABIH MROUÉ
PETER NESTLER
OLAF NICOLAI
MELIK OHANIAN
VOLKER PANTENBURG
CHRISTOPHER PINNEY
BEN RUSSELL
ESZTER SALAMON
EFRAT SHVILY
EYAL SIVAN
HITO STEYERL
JEAN-MARIE STRAUB/
DANIÈLE HUILLET
ITO TAKASHI
MATSUMOTO TOSHIO
JEFF WALL
WIM WENDERS
KLAUS WILDENHAHN
CHRISTOPHER WILLIAMS
u.a.

www.berlindocumentaryforum.de

Bar25 — Tage außerhalb der Zeit
Bild — Hanna Rix, (c) Movienet Film

Film, wie wir ihn wollen?

Crowdfunding zwischen Hype und Revolution

Text — Ralf Krämer

Die Idee, im Internet Geld für die Vorabfinanzierung einer Produktion zu sammeln, gibt es, seit Brian Camelio aus Boston im Jahr 2000 ArtistShare.com launchte. Damals ging es vorerst um Musik. Ein gutes Jahrzehnt später wächst auch bei Filmemachern das Bewusstsein: Vom Internet muss nicht nur das Problem der Entwertung digitalisierbarer Kunst ausgehen, es kann auch Teil der Lösung sein. Auf CROWDFUNDING-Plattformen wie Kickstarter oder Inkubato feiert der zahlende Konsument als Kultursponsor seine Wiederentdeckung. Das könnte im deutschen Film, wo auch 50 Jahre nach dem Oberhausener Manifest die Kritik am staatlichen Filmfördersystem auf der Tagesordnung steht, eine Revolution der Unabhängigkeit auslösen. Filme wie *Bar25* oder *Chi l'ha visto* sind die ersten Anzeichen.

Es hat Poff gemacht! Wieder einmal regnet es Papierschnipsel vom dunklen Nachthimmel auf das bunt illuminierte Partyvolk. Oder sind es vielleicht Geldscheine, die da von der Konfettikanone in die Luft geschossen wurden? Glückliche Menschen im Geldregen – dieses Bild, das im Kino stets für Überschwang in Folge plötzlichen Reichtums steht, würde durchaus Sinn ergeben. Denn die Szene mit den flatternden Schnipseln stammt aus *Bar25 – Tage außerhalb der Zeit*, dem retrospektiven Film über die zur Legende avancierte Berliner Partylocation Bar25, der gegenwärtig auch selbst gefeiert wird – als erster Film, der in Deutschland ausschließlich mit Hilfe von Crowdfunding finanziert worden ist. Das heißt: Weder öffentliche Förderungen, noch die Unterstützung eines TV-Senders oder einer kapitalstarken Produktionsfirma haben ihn ermöglicht, sondern allein ein Schwarm von Unterstützern, die via Internet binnen weniger Wochen die benötigten Produktionsmittel beisteuerten.

Zugegeben, wenn eine neue Finanzierungsmöglichkeit für den deutschen Film am Horizont aufscheint, ist das nicht unbedingt eine Nachricht, die außerhalb der nutznießenden Branche jemanden in Jubel ausbrechen ließe. Zumindest blieb das Gros jener Produktionen, die beispielsweise durch den 2007 aufgelegten Deutschen Filmförderfonds finanziert werden konnten, Durchschnittsware mit lediglich systemstabilisierendem Charakter innerhalb eines hoch subventionierten Betriebs. Inhaltliche, ästhetische Diskurse fanden, wenn überhaupt, nur in kleinen Kreisen statt, fernab eines größeren Publikumsinteresses. Nun allerdings,

parallel zu den Jubiläumsfeiern zum 50. Jahrestag des Oberhausener Manifestes, des letzten folgenreichen filmpolitischen Impulses, der »wirtschaftliche« mit »konkreten geistigen und formalen« Forderungen zusammenbrachte, ist in der Branche ein offener Konflikt ausgebrochen. Jene, die ein »Weiter so« als die schlechteste aller Möglichkeiten begreifen, bringen sich gegenüber den Besitzstandwahrern in Position.

Beispielhaft für den Status Quo ist eine DVD mit Unterrichtsmaterial, die seit Kurzem von der Deutschen Film akademie verteilt wird. Darin stellt die Schauspielerin und Sängerin Jana Pallaske »Filminteressierten ab 12« in angemessenem Sprachduktus den mächtigsten Berufsstand ihrer Branche vor, den des Filmproduzenten: »Damit irgendwann der Dreh ansteht, muss er genau wissen, wo der Frosch seine Locken hat«. Gleich darauf, und ohne jede Andeutung einer möglichen Alternative, wird der Filmproduzent zum natürlichen Subventionsempfänger erklärt, dessen Fachwissen vor allem daraus besteht, »welche Förderanstalten und Institutionen man wie wann anspricht und wie man es hinkriegt, dass auch noch ein paar Fernsehanstalten mit ins Boot hüpfen. Denn dass praktisch jeder Film ganz schön was kostet«, beendet Pallaske ihre Schulstunde, »das muss ich euch ja wohl nicht extra sagen«.

»Wir brauchen weniger Geld. Wir brauchen weniger sattes, bequemes Hochschul-Förder-Fernseh-Geblubber. Alle Filmhochschulen abschaffen«, blaffte hingegen Regisseur und Filmakademie-Mitglied Matthias Glasner (*Der freie Wille*) in der Januar-Ausgabe der Filmzeitschrift *Schnitt*. Er war einer von elf Gastautoren, die im Rahmen eines Themenspecials zum Oberhausener Manifest vielstimmig, aber auffallend scharf mit ihrer Branche ins Gericht gingen. »Die Machtverhältnisse sind in ein bedenkliches Ungleichgewicht geraten«, stellt dort Sandra Trostel, die Regisseurin der 1000-Robota-Doku *Utopia Ltd.* in Bezug auf ihre Abhängigkeit von Fernsehsendern fest. »Förderung wird hier nach allem Möglichen bemessen, nur nicht nach künstlerischer Qualität«, schreibt Lars Henrik Gass, der Leiter des Internationalen Kurzfilmfestes Oberhausen. Und *Bedways*-Regisseur RP Kahl fasst den allgemeinen Wunsch nach einer gemeinschaftlichen Neuorientierung zusammen, indem er die berühmte Formel des Oberhausener Manifestes konkretisiert: Es gelte nicht mehr »Papas Kino ist tot«, jetzt hieße es »Die alte Filmindustrie ist tot, wir müssen eine neue finden«. Wirklich konkrete Vorstellungen, wie dieses im Raum stehende »Wir« allerdings zu konstituieren sei und zu agieren habe, blieben allerdings aus.

Gleich zu Beginn von *Bar25 – Tage außerhalb der Zeit* postuliert ein selbsternannter »Business-hippie« und Bewohner der kommuneähnlichen Bar-25-Gemeinschaft: »Wir tun uns zusammen und schaffen zusammen etwas Großes, verbinden den Spaß mit der Arbeit«.

Dieser Philosophie fühlen sich auch Britta Mischer und Nana Yuriko verpflichtet, die Regisseurinnen, Autorinnen und Produ-zentinnen des Bar-25-Films. »Wir arbeiten sehr basisdemokratisch«, erklärt Mischer im Interview mit *Spex*. »So wie zu der Bar25 viele etwas beigetragen haben, zieht sich der gemeinschaftliche Geist durch unsere Produktion.« Yuriko ergänzt: »Uns war wichtig, keinen Fanfilm zu machen. Wir wollten das System der Bar25, das alternative Leben dort authentisch vermitteln und bestenfalls Zuschauer inspirieren, sich mit ihren Freunden zusammenzutun und zu sagen: So etwas machen wir jetzt auch.«

Sieben Jahre lang sind die beiden den Weg der Bar25 mitgegangen, haben gefilmt, wie sich aus dem ersten Bauwagen auf dem brachliegenden Spreeufer unweit des Berliner Ostbahnhofs ein veritabler Abenteuerspielplatz für die hedonistische Internationale entwickelte. Als sich die endgültige Räumung des Geländes im September 2010 anbahnte, waren 750 Stunden Videomaterial gesammelt. Sie zeigen nicht zuletzt, wie rasant sich die ästhetische Qualität preiswert erstellbarer digitaler Filmbilder in den letzten Jahren verbessert hat: Stehen am Anfang noch eher verwaschene Mini-DV-Aufnahmen, besitzen die zuletzt gedrehten Party-Impressionen kinotaugliche Brillanz. Die Idee einer abendfüllenden Dokumentation für die große Leinwand lag also nahe, der übliche Finanzierungsweg – über die staatlichen Filmförderungen – scheiterte jedoch: Produktionsförderung wird in Berlin nur vor Beginn von Dreharbeiten bewilligt. »Unsere 750 Stunden hätten wir als Archivmaterial benutzen können – aber das hätte nur 25 Prozent des Films ausmachen dürfen«, bilanziert Yuriko die bürokratischen Hürden. »Das wäre niemals der Film geworden, den wir machen wollten.«

Prompt erwuchs die Lösung des Problems aus den eigenen Reihen.

Konrad Lauten, ein ehemaliger Koch im Restaurant der Bar25, hatte nur vier Wochen nach deren Ende im Oktober 2010 mit einem Kompagnon die Crowdfunding-Plattform Inkubato ins Netz gestellt und so den gemeinschaftlichen Business-hippie-Gedanken der Bar in die Finanzwelt transformiert.

Nach dem Vorbild der 2009 gelaunchten US-Plattform Kickstarter gehen hier Projekte von Künstlern und sonstigen Unternehmern auf die Suche nach Finanziers. Sie präsentieren ihr Konzept, bieten Prämien für jede Überweisung ab 5 Euro an und haben drei Monate Zeit, die festgelegte Zielsumme zu erreichen. Scheitert das Crowdfunding, geht das gesammelte Geld zurück an die Absender, wenn nicht, wird die Summe von Inkubato abzüglich einer Provision an das Projekt überwiesen. Anders, als auf anderen Plattformen, geht aus der öffentlichen Unterstützerliste nicht hervor, wer wie viel Geld überwiesen hat. »Niemand soll auf Inkubato mit seiner dicken Tasche prahlen können«, betont Lauten. Anfang November 2010 gingen Britta Mischer und Nana Yuriko hier online. Sie präsentierten ihre Idee eines Bar-25-Films als »Liebeslied an einen vergangenen Ort im Herzen Berlins«. Für einen Beitrag von 5 Euro erhielt man *Thänk You*, einen Track der Techno-produzenten Niconé & Sascha Braemer, per E-Mail. Wer 500 Euro berappen konnte, bekam neben einer namentlichen Nennung

Bar25 — Tage außerhalb der Zeit
Bild — Carolin Saage, (c) Movienet Film

im Abspann auch eine Einladung zur Premierenparty und die Aussicht, eben dort samt Begleitung mit einem Sack Konfetti beschmissen zu werden. 17 Konfettisäcke müssen nun bestellt werden, insgesamt 271 Unterstützer haben bis Anfang Januar 2011 die anvisierten Produktionskosten von 25.000 Euro aufgebracht. Der Film kommt am 3. Mai in die Kinos.

Wo so etwas möglich ist, bleibt man nicht lange allein. Im Lauf des letzten Jahres sind nach Inkubato und der kurz zuvor von einer Dresdener Web-Agentur gegründeten Crowdfunding-Plattform Startnext noch mySherpas, pling und VisionBakery aus dem Netz geschossen. Und es folgten immer spektakulärere Crowdfunding-Erfolgsmeldungen, Storys von Sex und schnellem Geld. Dass die Internetgemeinde binnen kürzester Zeit 170.000 Euro für den Softporno *Hotel Desire* und schließlich eine Million Euro für ein Kino-Spin-Off der TV-Serie *Stromberg* »gespendet« hätte, erweist sich bei genauerer Betrachtung allerdings als große Crowdfunding-Blase. Sie bezeugt, wie unscharf derzeit in der Berichterstattung zwischen Begriffen aus der schönen neuen Welt des Crowdsourcings getrennt wird. *Stromberg* ist nämlich kein Crowd*funding*-, sondern ein Crowd*investment*-Projekt für Kleinanleger – aus rechtlicher und idealistischer Sicht leben der auf Rendite spekulierende Kleinanleger, der lediglich symbolisch entlohnte Crowdfunder und der gemeinnützige Spender auf völlig verschiedenen Planeten. Im Sommer 2011 kollidierten diese Welten, als *Spiegel Online* einen Bericht über *Hotel Desire*, das Projekt des jungen Schauspielers und Regisseurs Sergej Moya, mit »Drehe Porno gegen Spende« überschrieb. Moya versprach einen »hochwertigen« Film mit »freizügigen Sexszenen« und Schauspielern wie Herbert Knaup, Saralisa Volm und Clemens Schick – sollte er die benötigten Produktionsmittel über die Internetgemeinde finanziert bekommen; im Gegenzug hätte man das Recht, vorab ins Drehbuch zu schauen. Als schon wenig später die erwünschten 170.000 Euro beisammen waren, echote *Spiegel Online*, »jeder Seufzer« im Crowdfunding-Projekt *Hotel Desire* sei »von Spendern finanziert«. »Es geht beim Crowdfunding aber nicht um Spenden, sondern um eine andere Art des Konsums«, stellt Anna Theil von Startnext gegenüber *Spex* klar. Neben einer konkreten Gegenleistung in Form einer eher symbolischen Prämie ginge es auch darum, »den kreativen Prozess mitzuverfolgen, der oft sehr spannend sein kann«.

Abgesehen davon scheiterte *Hotel Desire* schon am Ideal der Crowdfunding-Idee, zunächst sogar mit entwaffnender Transparenz: »Auf der Homepage der *Hotel Desire*-Produktion war lange Zeit ersichtlich, wie viel Geld tatsächlich von der großen Crowd ins Projekt floss, nämlich gerade mal zehn Prozent der Gesamtsumme«, erinnert sich Konrad Lauten. 90 Prozent, also etwa 150.000 Euro, generierten sich aus Beteiligungen und Investitionen einiger weniger solventer Unterstützer. Zwar ist es Sergej Moyas Produzenten Julia Moya und Christopher Zwickler wichtig zu betonen, dass von ihrem Co-Produzenten, dem Film-Event-Hersteller teamWorx kein Geld in den Film gesteckt worden sei, aber allein, dass so ein mächtiger Strippenzieher hinter *Hotel Desire* stand, hätte für Berichterstatter Anlass genug sein müssen, das vermeintliche Crowdfunding-Vorzeige-Projekt zu hinterfragen. Mit der Transparenz auf der *Hotel Desire*-Website war jedenfalls bald Schluss – die *Story* von den 170.000 hastig von einer lechzenden Netzcrowd gespendeten Euros verbreitet sich seither mit jedem neuen Artikel zum Thema weiter und wird nur in den Blogs der Crowdfunding-Szene als Mär kritisiert.

Gianni Meurer
in *Chi l'ha visto – Wo bist du,* (c) Soquiet Filmproduktion

Nun steht der knapp 40 Minuten kurze Film da, abrufbar auf dem Telekom-eigenen Portal Videoload. Er entpuppt sich dort als inhaltlich und ästhetisch ernüchternde, ungelenke Fingerübung eines Nachwuchsregisseurs – und als Ergebnis einer geschickt lancierten PR-Kampagne.

Immerhin stellt *Hotel Desire* jetzt noch die Frage, ob die Crowd auch Fehler verzeiht – ob ein vorab zur Kasse gebetenes Publikum den Machern eines enttäuschenden Debüts noch ein zweites Mal freigiebig zur Seite stehen wird.

Für das *wahre* Crowdfunding hat sich der Hype um *Stromberg* und *Hotel Desire* noch nicht einmal als gute Werbung erwiesen. »Solche Geschichten führen nur zu überzogenen Erwartungen«, stellt Konrad Lauten fest. »Sie verhindern, dass Crowdfunding ernstgenommen wird.«

Erfolgreiche Filmfinanzierungen übers Internet scheinen bisher aber vor allem über Populismus zu funktionieren, oder eben – wie beim Bar-25-Film – über die Aktivierung einer bereits gut vernetzten Fanbasis. Besonderes Augenmerk verdient daher vor allem der Film, der es aus sich selbst heraus schafft, die Aufmerksamkeit potenzieller Crowdfunder auf sich zu ziehen. *Chi l'ha visto*, das Spielfilmdebüt der Regisseurin und *Spex*-Fotografin Claudia Rorarius, ist zwar auf dem offiziellen Filmförderweg entstanden. Als der Film schließlich fertig war, hatten sich die Fördergesetze allerdings geändert; für den ursprünglich in Aussicht gestellten Kinostart war ihr eher stilles, stimmungsvolles Roadmovie plötzlich »nicht mehr kommerziell genug«, erinnert sich Rorarius. Auf renommierten Festivals zwischen Saarbrücken, Montreal und Karlovy Vary erspielte sich *Chi l'ha visto* dennoch sein Publikum, das schließlich auch den Kern jener 87 Unterstützer bildete, dank der im Frühsommer letzten Jahres über Startnext die benötigten 8.000 Euro für den bundesweiten Verleih von *Chi l'ha visto* akquiriert werden konnten – bereits im August letzten Jahres kam er in die Kinos

Die Hinwendung zur Öffentlichkeit, das In-Beziehung-Treten mit einer Masse bleibt derweil jene Crowdfunding-Bedingung, an der sich die Geister scheiden.

»Ich will doch nicht im Voraus schon meine Ideen ins Netz stellen. Crowdfunding habe ich nicht nötig«, ist die häufigste Reaktion, die Konrad Lauten erntet, wenn er versucht, Filmhochschülern die Idee von Inkubato zu vermitteln.

Auch Klaus Lemke, die wandelnde filmische Unabhängigkeitserklärung, dessen aktuelles Post-Realismus-Melodram *Berlin für Helden* gerade ohne staatliche Produktionsförderung den Weg ins Kino geschafft hat, kann einer Finanzierung durch die Crowd nicht viel abgewinnen: »Nur wenn ich das ganze Risiko auf mich nehme, bin ich wirklich frei und kann mir auch erlauben, mal einen Film abzubrechen. Beim Crowdfunding gibt man doch wieder nur das Geld anderer Leute aus.«

Die Regisseurinnen des Bar-25-Films haben gegenüber der Masse ein eher entspanntes Verhältnis. »Steht mein Name so im Abspann, wie ich das will?«, wurden sie zum Beispiel von einem Unterstützer gefragt, der auch gleich betonte: »Ist schon wichtig, ich habe ja auch 250 Euro gegeben.« Britta Mischer nennt das schlicht einen »engen Kontakt«, den sie »auch gerne pflegt«. Statt sich vor einem vermeintlichen Druck der Crowd zu fürchten, baten die Regisseurinnen die Unterstützer sogar um Hilfe im kreativen Prozess – so entstand beispielsweise der Titel *Tage außerhalb der Zeit.* Das kann man »gemeinschaftlichen Geist« nennen, unter Soziologen und Arbeitsrechtlern werden solche unbezahlten, unter dem Crowdsourcing-Begriff subsumierten Leistungen des »Arbeitenden Kunden« mittlerweile aber auch kontrovers diskutiert.

Noch eignen sich Crowdfunding-Erlöse in der Filmfinanzierung meist nur zum Schließen kleinerer Lücken, etwa für Teile der Postproduktion oder den Verleih. Claudia Rorarius, und auch Britta Mischer und Nana Yuriko betonen, wie wertvoll und unverzichtbar nach wie vor die Unterstützung durch staatliche Förderungsinstitutionen sei. Aber: »Wenn das Thema Crowdfunding weiter an Bekanntheit gewinnt und auch

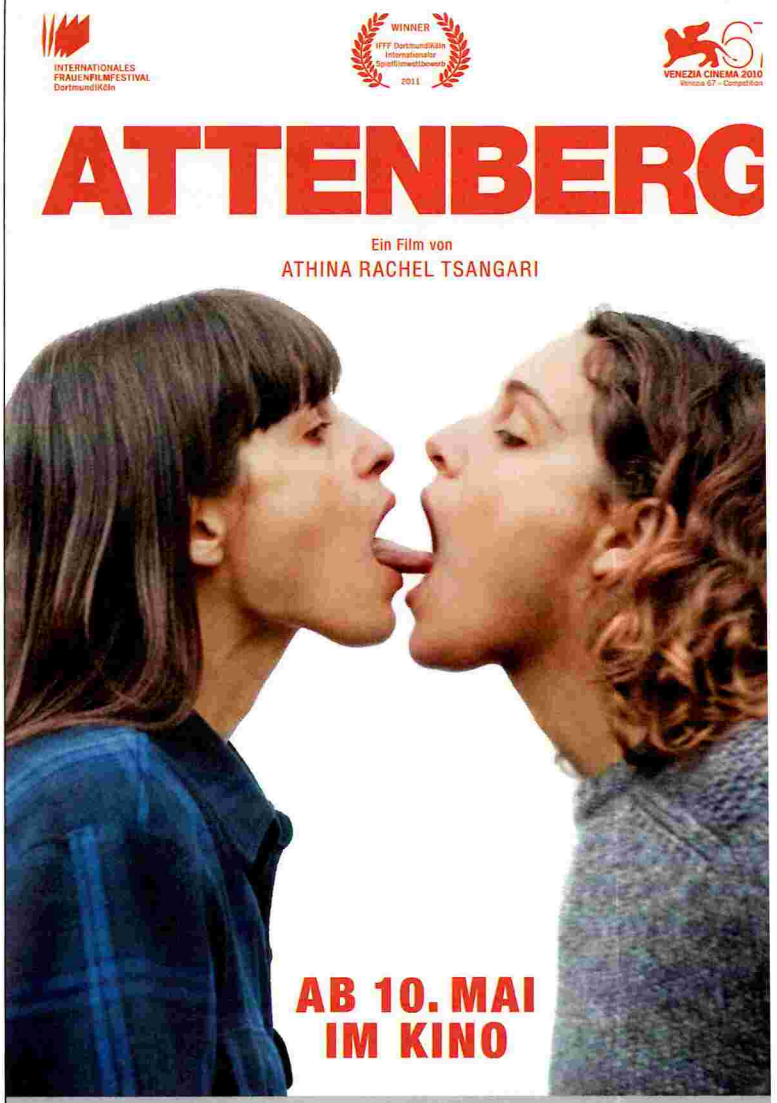
die Professionalität der Projektpräsentationen steigt, werden auch andere Summen möglich sein«, ist sich Anna Theil von Startnext sicher. Es könnte schon bald eine Situation erreicht werden, in der wachsende Frustration über den Subventionsapparat Deutscher Film auf immer preisgünstiger werdende digitale Filmtechnik sowie auf die Möglichkeit einer rein crowdbasierten Finanzierung trifft. Diese Konstellation hätte die Chance, zum nachhaltigsten Innovationsschub für den unabhängigen Film seit der Erklärung des Oberhausener Manifestes zu werden. »Und dann«, fügt Claudia Rorarius, in den letzten Monaten Stammgast bei allen Symposien und Workshops zum Thema Crowdfunding, halb lachend, halb seufzend hinzu, »wird auch wieder mehr über die Filme gesprochen werden, weniger über ihre Finanzierung«.

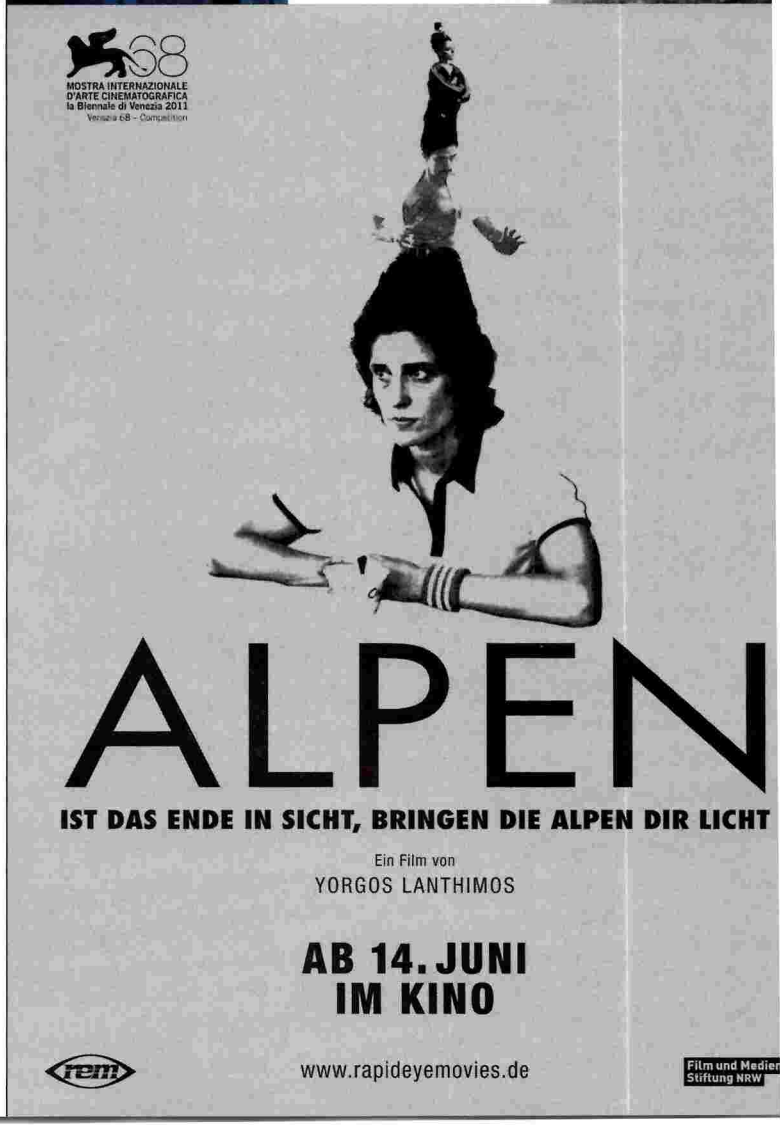
*

Bar25 – Tage außerhalb der Zeit
Deutschland 2012
Regie: Britta Mischer, Nana Yuriko
Mit Christoph, Steffi Lotta,
Danny, Juval u.a.
95 Min.,
Movienet Film, Kinostart — 03.05.12

*

Chi l'ha visto – Wo bist du
Deutschland 2009
Regie: Claudia Rorarius
Mit Gianni Meurer, Paul Kominek u.a.
92 Min., Good Movies (DVD) — Sommer 2012





Der erklärte Feind des Zynismus

Wie Kino und Fernsehen den Hippie rehabilitieren

Text — Wibke Wetzker
Bilder — IFC und Senator

Er trägt seine Haare mattenlang, hat Sandalen an den Füßen und stets ein »Love & Peace« auf den grasbekrümelten Lippen: Der Hippie verkörpert in der medialen Wahrnehmung traditionell sein eigenes, verspottetes Klischee. Seit jedoch aus Wellness eine Industrie geworden ist und der Arbeitsmarkt nach Bewerbern schreit, die mit spiritueller Innerlichkeit dem Burn-out trotzen, erlebt der Typus eine Neubewertung. Die Komödie *OUR IDIOT BROTHER* beweist ebenso wie die Serien *ENLIGHTENED* und *PORTLANDIA*: Als Leitfigur auf dem Weg zur Erleuchtung steckt der Hippie mitten in seiner Rehabilitation.

Es beginnt mit dem wahrscheinlich größten Hippieklischee aller Zeiten, einem Päckchen Gras, das Ned (Paul Rudd), ein langhaariger Typ Mitte dreißig im Norwegerpulli, an seinem Gemüsestand zwischen schrumpeligen Karotten und urwüchsigen Mangoldstauden rüberwachsen lässt. Der nette Streifenpolizist hatte danach gefragt, nur zur Beruhigung, er habe seit Nächten nicht geschlafen. Ned stellt sich zuerst dumm, doch sein Mitgefühl siegt. Da sich der Polizist unbedingt erkenntlich zeigen will und dafür kein anderes Ausdrucksmittel als Geld zu kennen scheint, fühlt Ned sich genötigt, im Gegenzug ein paar Dollarscheine anzunehmen. Schon zückt der Polizist die Handschellen und der moralische Grundstein von *Our Idiot Brother,* der neuen Komödie von Jesse Peretz (Regisseur von *Dein Ex – Mein Albtraum* und Gründungsmitglied der Lemonheads), ist gelegt: Die Welt ist ein hinterhältiger, zynischer Ort, und der Witz geht am Ende immer auf Kosten des Hippies.

Die Verhaftung Neds referenziert den Hippie(mann) in seiner tradierten Rolle als dummer August, dessen komisches Potenzial sich außerhalb seiner historischen Sicherheitszone (den späten Sechzigern und frühen Siebzigern) in der engen Klischeespanne von Love & Peace erschöpft. Außenseiter und Sympathieträger zugleich, ist der Hippie in der zeitgenössischen Komödie oft nicht mehr als ein ulkiger (und sentimentaler) Sidekick. Satirische Größe oder Heldenstatus erreichte er zuletzt nur selten, etwa 1998 durch Jeff Bridges als zotteliger Althippie im Morgenmantel in *The Big Lebowski.* Aber auch »der Dude« wirkt in seiner Wurstigkeit selbst dann noch bekifft, wenn er gar nicht stoned ist, und lässt keinen Zweifel daran, dass die Cannabis-Jünger und Loser der Slacker-Generation (in Filmen von Jay und Silent Bob bis *Pineapple Express*) in direkter Linie von den Hippies abstammen. Nun wird zwar auch in *Our Idiot Brother* nicht auf Klischees verzichtet, werden Neds Hang zu Aromatherapie, sein fußfreundliches Schuhwerk nebst einem Hund namens Willie Nelson ins Feld geführt. Gleichzeitig handelt es sich aber auch um ein Update des *hippie-ish character*, der sich von seinem Kiffer/Loser-Image emanzipiert.

Die harfende Joanna Newsom als hippieeske Selbstkarikatur in *Portlandia*, (c) IFC

Nachdem Ned aus der Haft entlassen und von seiner Ex-Freundin vor die Tür gesetzt wurde, heißt es für ihn: zurück zur Familie, zurück nach New York.

Schnell wird in *Our Idiot Brother* klar, wie sich im *melting pot* der Lifestyles das Verhältnis zwischen alternativer Subkultur und Mainstream seit den *wilden Sechzigern* verschoben hat.

Zum einen ist Ned bei Weitem kein Bürgerschreck, er verfolgt keine revolutionäre politische Agenda und ist auch nicht sonderlich hedonistisch veranlagt. Man könnte sagen, er ist gut integriert und hat kein Problem mit der kapitalistischen Arbeitsmoral (anfänglich verdient er sein Geld als Bio-Farmer, später mit handgezogenen Kerzen). Gleichzeitig wird aber auch deutlich, wie viel Hippie inzwischen in der Gesellschaft angekommen ist. Dafür liefern Neds Schwestern, bei denen er Unterschlupf sucht, eine Menge an Beispielen. Die Kinder von Liz (Emily Mortimer) tragen die Namen *River* und *Echo*. Karrierefrau Miranda (Elizabeth Banks) schwört auf Yoga, und Natalie (Zooey Deschanel) kriecht während eines Coaching-Seminars in eine Plastikjurte, um bei einem spiritistischen Schwitzritual ihrem tiefsten Inneren näher zu kommen. Liz' Ehemann Dylan (Steve Coogan), von Beruf Dokumentarfilmer, adaptiert das Konzept der freien Liebe als bewusstseinserweiternden Sex mit einer russischen Ballerina – allerdings ganz bürgerlich heimlich. Diese sexuelle Freizügigkeit wird konterkariert durch Ned, der sich während einer Party auf einen Dreier einlässt, dann aber aussteigt und sich höflich für sein möglicherweise prüdes und homophob wirkendes Verhalten entschuldigt. Im Kontrast zu den Lifestyle-Dogmen des städtischen Mittelstands, die unter der gesteigerten gesellschaftlichen Wertschätzung von Andersartigkeit und Individualismus bestimmte Werte alternativer Lebenskultur integriert haben, wirkt Ned in dieser Szene nicht etwa politisch korrekt, sondern einfach nur rührend aufrichtig.

Ned ist sich bewusst, wie seine gutmütige Naivität und unbedingte Offenheit gesehen werden, und er bestätigt die Wahrnehmung der Außenwelt, indem er sich mehr als einmal

Diskussion über organisches Farming
in *Our Idiot Brother*, links im Bild: Hauptdarsteller Paul
Rudd als Ned (c) Senator

selbst als Idiot oder Trottel bezeichnet. Er macht selbst dann noch einen zufriedenen Eindruck, wenn er das Gummiboot in der Garage seiner Schwester als Schlafstätte zugewiesen bekommt. Dieses genügsame Urvertrauen fehlt den drei Schwestern – ansonsten ziemlich coole und moderne Frauen, die aber ständig darum bemüht sind, die Konstruktionsfehler in ihren Selbstverwirklichungsentwürfen zu kaschieren. Vor dem gesellschaftlichen Hintergrund andauernder Krisen, rotierender Katastrophen und einem entsprechenden Kontrollzwang über die persönlichen Verlustängste, beschwört *Our Idiot Brother* nicht nur den Zusammenhalt der Familie. Wenn die Ironie keine Alternative mehr zur Sehnsucht nach *wahren* Gedanken und Gefühlen darstellt, wird auch der Hippie als wissende Leitfigur rehabilitierbar und zum erklärten Feind des Zynismus. Neds unschuldiges Gemüt wirkt sich in homöopathischen Dosen auf seine Umwelt aus, bis der Film am Ende übers Ziel hinausschießt und das Ganze zur Mission in Sachen Selbstfindung, Positivismus und bewusster Lebensführung erklärt. Darin erfüllt Ned schließlich alle Ansprüche des aktuellen Anti-Depressions-Diskurses, oder wie es ein Coach für ausgebrannte Manager unlängst in einer *Stern*-Titelgeschichte erklärte: »Wer sich seiner selbst bewusst ist, ist authentisch und stark.«

Selbsterkenntnis und Subkultur sind auch die zwei Komponenten, die in der amerikanischen TV-Serie *Portlandia* für Amüsement sorgen. »We are no Hippies«, stellen die Protagonisten gleich in der allerersten Episode distinktiv und ein wenig verächtlich fest, »we like to see ourselves more alternative.« Schließlich sind sich in Portland, »home of the dream of alternative culture«, der Legende nach Courtney Love und Kurt Cobain zum ersten Mal begegnet. Hier folgt man nicht Trends, das bleibt laut *Portlandia* den New Yorkern vorbehalten, hier folgt man seinem Gewissen, und das wurzelt in einer Identität, die geprägt ist von der *counter culture* der Neunziger.

Was die Figuren in *Portlandia* nicht erkennen: Sie haben die Realität der Bush-Ära nicht übersprungen, sondern in ihren Traum integriert, ihn abgeglichen mit den bürgerlichen Bedürfnissen, die sich früher oder später nicht mehr ignorieren ließen.

Die daraus resultierenden Widersprüche überhöhen die Macher und Darsteller der Sketch-Comedy-Serie, Fred Armisen (*Saturday Night Live*) und Carrie Brownstein (Ex-Sleater-Kinney), ins Groteske. Ihre Charaktere lassen sich am ehesten als *hippie-ish hipsters* beschreiben: Kinder der weißen Mittelschicht, die in ihren Dreißigern sesshaft geworden sind, aber das Konzept der Coolness nicht hinter sich lassen wollen. Ihr hyperkritisches Konsumverhalten ist genauso *local* orientiert wie ihre Selbstvermarktung (Nasenpiercings schicken sich nicht in Portland, die sind »zu California«). Innerhalb ihrer Rollenklischees sind sie wankelmütig, einmal verachten sie die Olympischen Spiele als Gefährdung für ihren urbanen Lebensraum, um sie im nächsten Moment zum »Punk des Sports« zu erklären. Sie glauben nicht an die Institution der Ehe, wollen aber doch heiraten – Hauptsache, es sieht nicht aus wie eine Hochzeit. Ihre Unkonventionalität hat gleichzeitig etwas naiv Ursprüngliches wie auch etwas zwanghaft Angestrengtes.

In der popkulturell bewanderten amerikanischen Presse avancierte *Portlandia* zu einem Synonym für Lifestyle-Realsatire. Die Dynamik dahinter erinnert an die Hipster-Debatte, nur ohne den Hass im Hohn. Man lacht über etwas, das man nur zu gut kennt, mit dem man sich aber nicht (mehr) identifizieren kann (oder möchte). Für *Portlandia* legitimiert sich der Kuschelzynismus nicht nur über Brownsteins *street credibility* als Leitfigur der Riot-Grrrl-Bewegung und der queeren Punkrock-Szene, auch Indie-Größen wie Eddie Vedder und Hippie-Elfe Joanna Newsom zeigen sich in Gastauftritten zur Selbstkarikatur bereit. Newsom etwa zupft bei einer Ausdruckstanz-Session in freier, weichgezeichneter Wildbahn die Harfe und singt von Tom Bombadil, jenem naturnahen Charakter aus der Fantasiewelt von J.R.R. Tolkien, der als Reinkarnation alternativen Lebens gelten kann. Daraus entwickelt sich eine Slapstick-Nummer, bei der Newsoms große Harfe auf Biegen und Brechen in den Kofferraum eines Kleinwagens gestopft wird. Subkultur und Popkultur liefern hier die Hintergrundmotive in Sketchen, die sonst genauso auf Stereotypie setzen wie Anke Engelke, wenn sie in *Ladykracher* die Ökofrau oder die Hardcore-Lesbe imitiert. Im Fall von *Portlandia* aber ist die Ironie nicht mehr von der Authentizität und die Satire nicht mehr von der Nostalgie zu trennen.

Und was wird aus den alternativen Lebensweisheiten, wenn sie mal ganz von der Leine der ironischen Distanzierung gelassen werden? Das zeigt eindrucksvoll die im Oktober 2011 gestartete HBO-Serie *Enlightened*, für die Hauptdarstellerin Laura Dern im Januar den Golden Globe bekam. Dern spielt darin eine Überfliegerin nach der Bruchlandung, Amy Jellicoe, Leiterin der Abteilung Health & Beauty beim Drogeriekonzern Abaddon (der Firmenname enthält den griechischen Terminus für *Zerstörung,* der einzige Punkt, in dem hier eine klare Zuordnung von Gut und Böse vorgenommen wird). Nach einem Nervenzusammenbruch am Arbeitsplatz begibt sich Amy in ein spirituelles Behandlungszentrum auf Hawaii und hat dort ein erleuchtendes Erlebnis mit einer Meeresschildkröte. Soweit die Vorgeschichte; denn was in Selbstfindungstrip-Schmonzetten wie Elizabeth Gilberts *Eat, Pray, Love* zur Haupthandlung stilisiert wird, handelt *Enlightened* in gut zehn Minuten ab. Amy kehrt zurück mit ihrem neuen, sanftmütigen Ich, dem Wunsch, die Welt zu verändern, und einer Behandlungskostenrechnung über 480.000 Dollar. Was folgt, ist nicht weniger als eine Zerreißprobe zwischen Amys festem Glauben an ihre Selbstheilungskräfte und der Wut der Verzweiflung angesichts ihres immer wiederkehrenden Scheiterns.

»You look like a hippie!«: Mutter Helen (Diane Ladd, Laura Derns leibliche Mutter) reagiert wenig beeindruckt auf das neue Ich ihrer Tochter. Die Hippie-Ideale, die Amys instabile Persönlichkeit besetzen, entsprechen einer feminisierten zeitgemäßen Soft-Variante von New Age, basierend auf den Säulen Yoga, Feng Shui, Homöopathie und Lebenshilfeliteratur. Dieser Glücksformel nähern sich die Macher der Serie (neben Laura Dern steckt mit Mike White einer der unscheinbarsten, aber kreativsten Köpfe Hollywoods hinter *Enlightened*) mit Humor und Empathie – ohne Polemik. Wenn Amy in einem Anfall von Euphorie alles einfach nur »awesome« und »amazing« findet oder als Moralapostel ihre weltverbesserische Lebensphilosophie predigt, dann leuchtet ein, warum ihre Mitmenschen verunsichert und genervt reagieren. Aber man lernt auch, ihren unerbittlichen Idealismus zu verstehen, und selbst der größte Eso-Skeptiker ahnt, was es für sie bedeuten muss, an ein Leben ohne Verbitterung und Angst zu glauben.

Enlightened gibt genau da keine klare Antwort, wo Medien und die Wohlfühlindustrie einfache Lösungen anbieten, und kommentiert den anhaltenden Trend zu Innerlichkeit und Spiritualität mithilfe wohldosierter Übertreibung.

Was es konkret bedeutet, sein wahres Selbst zu finden, das erzählt einem nämlich kein Selbsthilfemagazin und kein Yoga-Guru. Mit Blick auf Amy erliegt niemand der Illusion, man könne durch Meditation den Zwängen des Alltags und der Selbstoptimierung entfliehen. Man wird vielmehr gewahr, dass das alles eine zusätzliche Anstrengung ganz im Sinne der Leistungsgesellschaft bedeutet; und Amys Hippie-Trip ist das Einzige, was sie noch vom Amoklauf abhält. Doch der Pfad der Erleuchtung ist einsam (Achtung, Spoiler!), und am Ende der ersten Staffel scheint die Wut einen Sieg davonzutragen: Aus Amy, dem Freak, wird ein düsterer Racheengel. Das alles klingt stark nach Satire, und doch stemmt sich *Enlightened* in seiner gewissermaßen post-ironischen, auf Verständnis gründenden humanistischen Haltung gegen einen von Zynismus geprägten Konsens. Den Hippies hätte das gefallen.

*

Our Idiot Brother
USA 2011 Regie: Jesse Peretz.
Mit Paul Rudd, Zooey Deschanel, Kathryn Hahn,
95 Min., Senator / Central Film, Kinostart — 17.05.12

*

Enlightened – Season 1
USA 2011. Mit und von Laura Dern und Mike White,
10 Folgen à 22 Min., HBO – Erstausstrahlung — 10.10.11

*

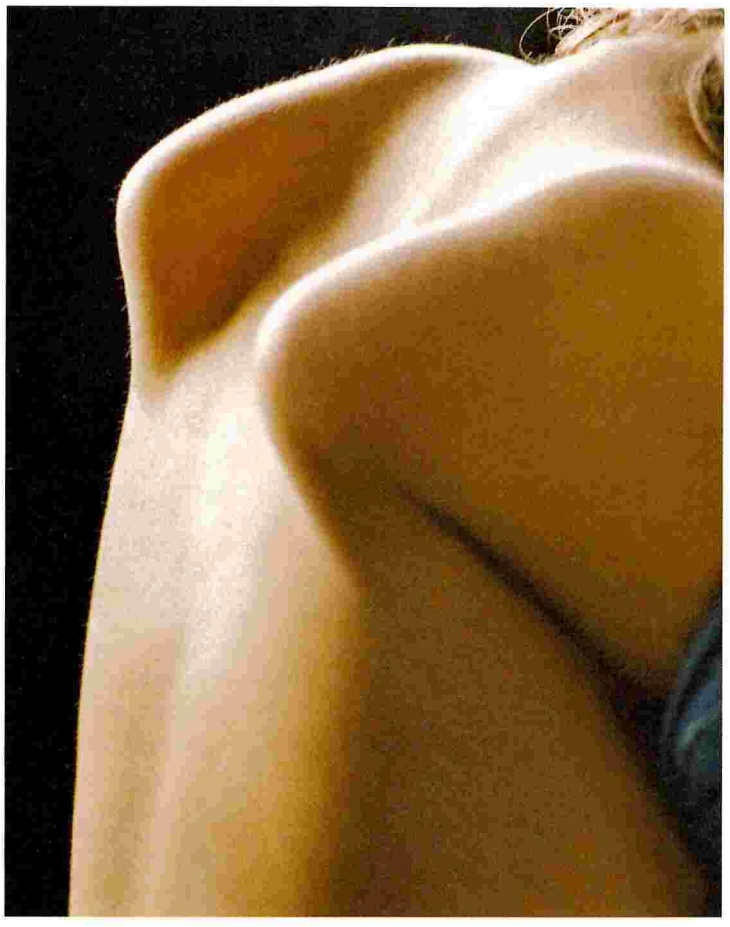
Portlandia – Season 1 & 2
USA 2011. Mit und von Carrie Brownstein
und Fred Armisen, 16 Folgen à 22 Min. in 2 Staffeln
IFC – Erstausstrahlung — 21.01.11

Auf internationalen Festivals sorgen Filme aus Griechenland schon seit einigen Jahren derart für Furore, dass Kritiker inzwischen von einem Neuen Griechischen Kino sprechen. Wurde diese Entwicklung bisher der deutschen Öffentlichkeit vorenthalten, kommen nun innerhalb weniger Wochen mit *ATTENBERG* von Athina Rachel Tsangari und *ALPEN* von Giorgos Lanthimos gleich zwei Filme in die Kinos, die beispielhaft für die Entwicklung stehen – und für ihre unwiderstehlich rohe Energie.

Wie machen die Menschen das bloß?

Attenberg und *Alpen*

Text — Andreas Busche
Bilder — Rapid Eye Movies



Attenberg

Eine weiße Wand. Davor zwei Mädchen, wie in einem Western-Showdown. Ihre Gesichter berühren einander fast. Bella steckt ihrer Freundin Marina die Zunge in den Mund. »Wie fühlt sich das an?«, will sie wissen. Marina schluckt: »Wie eine Schnecke. Ich hab noch nie zuvor etwas Schlängelndes in meinem Mund gespürt.« – »Du musst atmen, sonst erstickst du«, belehrt die Freundin sie. Marina atmet tief durch und nähert sich Bella erneut mit aufgerissenem Mund, ihre Körper bewegen sich ungelenk wie Marionetten. »Du sabberst mich voll«, beschwert Marina sich. Im Englischen gibt es für eine solche Situation das schöne Wort *awkward*; die deutsche Sprache dagegen kennt keinen vergleichbaren Begriff, der das Gefühlsspektrum dieser seltsam anrührenden Szene allein schon durch seinen umständlich-kaugummiartigen Klang so treffend beschreiben könnte. »Wie machen Menschen das bloß?«, wundert Marina sich.

Ein Mann und eine Frau stehen in einem Lampengeschäft und streiten. Er sagt mit tonloser Stimme: »Geh doch zurück nach Toronto. Ich will dich nicht mehr sehen.« – »Fuck you, du bist so ein Kontrollfreak, du machst mich krank«, entgegnet sie ausdruckslos und wischt mit einer Hand durch die Luft. Darauf stellt er eine Lampe vor sich und beide wiederholen den Dialog. Diesmal wischt sie die Lampe vom Tisch und wirft sich ihm entkräftet an den Hals: »Es tut mir leid, ich liebe dich.« Er: »Ich bin doch nur so streng mit dir, weil ich dein Bestes will.« Der Mann führt die Frau in den Keller, sie legt sich entkleidet auf die Couch. »Du musst sagen: Bitte hör nicht auf, ich fühl mich wie im Himmel.« Er beginnt sie zu lecken. Sie, abwesend: »Bitte hör nicht auf, ich fühl mich wie im Paradies.« Sein Kopf lugt zwischen ihren Schenkeln hervor: »Himmel!« Da platzt ein Lachen aus ihr heraus.

Zwei Filme. Zwei völlig unterschiedliche Inszenierungen von Liebeshandlungen (oder vielmehr, was sich die Protagonisten darunter vorstellen). Was sie verbindet, ist der forschende Blick auf einen Versuchsaufbau ohne Leidenschaften. Das nüchterne Re-Enactment zwischenmenschlicher Verhaltensformen, minus emotionaler Bindung. Marina und Bella sind die Hauptfiguren in Athina Rachel Tsangaris Film *Attenberg*. Die zweite Szene stammt aus Giorgos Lanthimos' *Alpen*. In beiden Szenen ist die Essenz ihrer Filme im Grunde schon enthalten.

Lanthimos' letzter Film *Dogtooth* (2009) war so etwas wie die Initialzündung des Neuen Griechischen Kinos, erschien in Deutschland trotz Oscar-Nominierung aber nur als DVD. Dieses Versäumis wird nun mit *Alpen* korrigiert, doch die eigentlich gute Nachricht dieses Kinofrühlings ist der Coming-of-Age-Film *Attenberg* mit seinen hinreißend knutschenden,

sabbernden, spuckenden, stechschreitenden Hauptdarstellerinnen. *Les demoiselles de Attenberg* sozusagen, nur dass statt der symphonischen Zuckerwatte, die 1967 Jacques Demys *Les demoiselles de Rochefort* süßte, bei Tsangari der Fürst der Entfremdung höchstpersönlich, Alan Vega, auf der Tonspur croont. Vegas entkörperlichter Rock'n'Roll, nicht mehr als ein Hauchen und Fiepen, emotionale Entgrenzung auf Betriebstemperatur, beschreibt auch Marinas Verhältnis zur Welt. Da ist es nur konsequent, dass genau vier Worte sie vor der Vergletscherung retten: »Alan Vega ist Gott.« Marina verliebt sich erst in eine abstrakte Idee von Liebe und später in die konkrete Vorstellung davon.

Attenberg und *Alpen* verbinden noch andere Gemeinsamkeiten, von denen die Tatsache, dass Tsangari als ausführende Produzentin von *Alpen* (wie schon bei Lanthimos' ersten beiden Filmen) fungierte, nur die offensichtlichste ist.

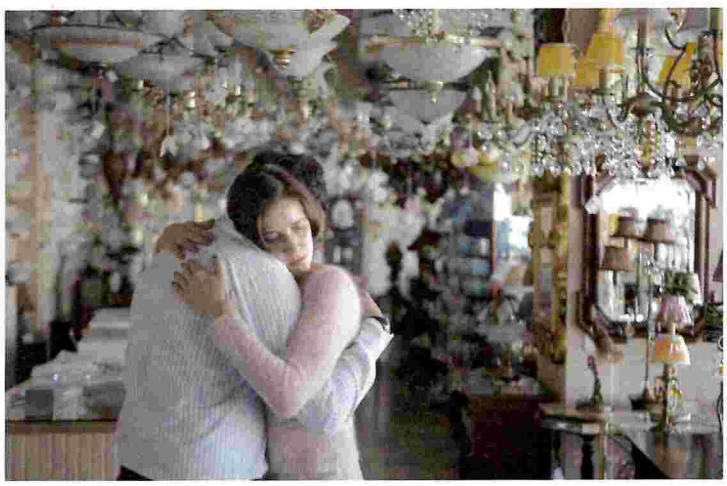
Beide Filme besitzen eine Temperatur, die für das Neue Griechische Kino so charakteristisch ist: reserviert, auf liebenswerte Weise emotional verkorkst, latent soziophob, neugierig und dabei mit einer unwiderstehlichen, rohen Energie ausgestattet.

Dem warmen, mediterranen Licht wirken Tsangari und Lanthimos mit analytischer Klarheit entgegen. Ihre Figurenkonstellationen gleichen konzeptuellen Entwürfen mit einer lockeren Distanz zu ihrem Gegenstand. Tsangari beschreibt diesen Abstand als notwendig, um den Blick für die Verhältnisse zu schärfen. Zu große Nähe, sagt sie, mache befangen.

Während Tsangaris taxierender Blick sich in *Attenberg* aber mit den Figuren gemein macht, die Regisseurin zur Komplizin Marinas wird, erinnern Lanthimos' Filme mehr an soziologische Experimente. In *Dogtooth* liegt eine griechische Mittelklassefamilie auf dem Seziertisch. Der Vater hat ein strenges Regime errichtet, seine erwachsenen Kinder kennen das Leben außerhalb der Grundstücksmauern nur vom Hörensagen. Um diese Illusion von Wirklichkeit aufrechtzuerhalten, müssen Welt und Sprache neu erfunden werden: Eine gelbe Blume heißt *Zombie*, eine Lampe *Muschi* (»Wenn die Muschi ausgeschaltet ist, wird es im Raum dunkel«), und ein altes VHS-Video von *Rocky* dient als Flaschenpost aus einer fernen Welt. Doch dieses System kann nur funktionieren, solange die Autorität des Vaters intakt bleibt.

Mit *Alpen* hat Lanthimos sein anti-utopisches Gesellschaftsbild rigoros weiterentwickelt. Eine Gruppe von vier Leuten bietet ihren Mitmenschen einen ungewöhnlichen Service an: Für ein Honorar schlüpfen sie, gewissermaßen als Dienstleister von Ersatzhandlungen, in die Rollen Verstorbener – der Tochter, der Geliebten, des besten Freundes. Das Gefühl von Trauer und Verlust wird kurzerhand durch die Inszenierung einer verblassten Erinnerung ersetzt. Monte Rosa wiederum, die weibliche Hauptfigur von *Alpen*, spürt in diesen Nachstellungen einem wahrhaften Gefühl nach, das ihr längst abhanden gekommen ist. Als sie echte und eingebildete Gefühle durcheinanderzubringen beginnt, greifen, ähnlich wie in *Dogtooth*, die totalitären Mechanismen innerhalb der Gruppe.

Auch in *Attenberg* wird aufopferungsvoll inszeniert und nachgeäfft, doch Marinas Acts sind ein stiller (und manchmal, wenn sie mit den Vögeln im Fernsehen um die Wette kreischt, auch verdammt lauter) Protest. Eine deviante Form der Trauerarbeit. Marinas Vater, einziger Verbündeter in ihrer zarten Misanthropie, liegt im Sterben, und ihr letztes Geschenk an ihn ist die körperliche Hingabe an einen anderen Menschen. Weil es mit 23 vielleicht doch mal an der Zeit ist, aber eben auch zur Beruhigung des Vaters dient, der sich Sorgen macht um seine Tochter, die bislang nur mit dem Paarungsverhalten der Berggorillas aus den Naturfilmen David Attenboroughs (»Attenberg«, wie Bella sagt) vertraut ist. Und dann schenkt sie ihrem einsamen Vater, den sie sich immer ohne so ein Ding zwischen den Beinen vorgestellt hat, auch noch ein letztes Mal – mit Bella, die von Penisbäumen träumt und sowieso einen kleinen Crush auf den Vater entwickelt hat. Der ultimative Freundschaftsbeweis. Am Ende tanzt Marina am Sterbe-bett des Vaters verloren zu *Be Bop Kid* von Suicide. Ein unendlich leiser, trauriger Abschied.



Alpen

Bei Tsangari und Lanthimos ist alles etwas gedämpft, die Gefühle, die Sprache, die Farben. Nur einmal bricht es in *Attenberg* aus dem Vater heraus, als er über die Stadt blickt, die er selbst als Architekt mitentworfen hat: Aspra Spitia ist ein perverses Konstrukt der sechziger Jahre, eine moderne, dem sozialistischen Ideal nachempfundene Arbeitersiedlung, finanziert vom Industriekapital des damals boomenden Griechenlands. Heute ist sie eine Totenstadt. Sie hätten eine Industriekolonie auf einer Schafweide errichtet, meint der Vater verbittert. Ein Bild, das bis ins gegenwärtige Kino Griechenlands nachwirkt. Tsangari & Co haben innerhalb kürzester Zeit vierzig Jahre Filmgeschichte aufgeholt. Dass sie dasselbe Schicksal wie Aspra Spitia ereilt, steht allerdings nicht zu erwarten.

*

Attenberg
Griechenland 2010 Regie: Athina Rachel Tsangari.
Mit Ariane Labed, Vangelis Mourikis, Evangelia Randou u.a.,
97 Min., Rapid Eye Movies, Kinostart — 10.05.12

Alpen
Griechenland 2011 Regie: Giorgos Lanthimos.
Mit Aggeliki Papoulia, Johnny Vekris, Ariane Labed u.a.,
93 Min., Rapid Eye Movies, Kinostart — 14.06.12

Mode-Interview:

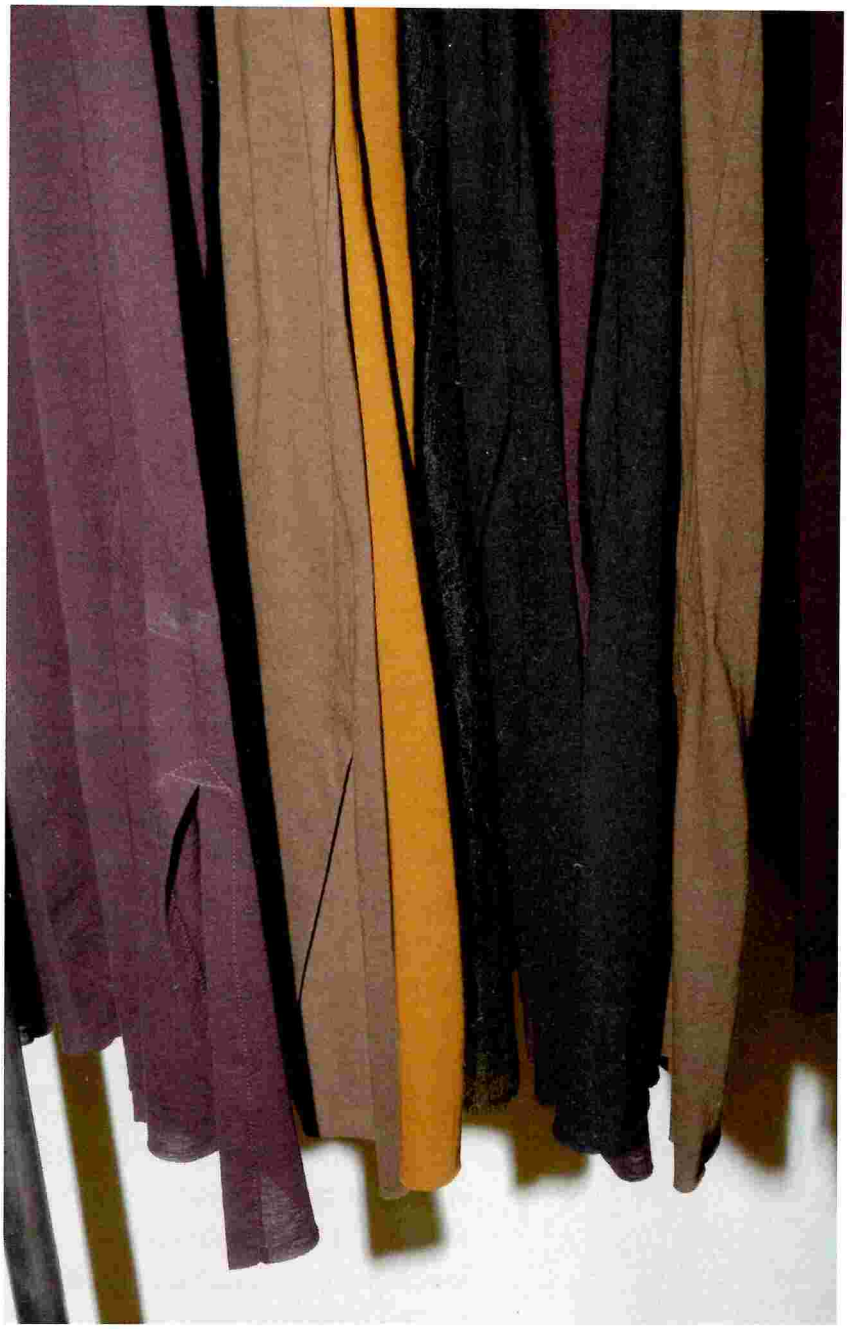
Damir Doma

Interview — Jan Kedves

Fotos — Adrian Crispin

»Nicht jeder kann singen, und nicht jeder malt oder tanzt. Aber jeder kleidet sich.«

Seine Karriere ist in jüngerer Vergangenheit beispiellos: DAMIR DOMA, geboren 1981 in Kroatien, verlässt mit Anfang 20 das mütterliche Schneideratelier am Chiemsee, um in München und Berlin Mode zu studieren. Nach Praktika und Assistenzen bei Raf Simons und Dirk Schönberger in Antwerpen geht er nach Paris, wo er 2007 seine erste Herrenkollektion zeigt – und gleich einen solventen Investor findet. Wenig später ist Kanye West am Hörer: Er will den jungen Designer engagieren, für das Fashion-Label, das West plant. Doma schlägt das Angebot aus. Er hat Größeres im Sinn. Und tatsächlich wächst Domas Label, das für zurückhaltende Eleganz und fließende Silhouetten gefeiert wird, unaufhörlich.
Es ist Mitte März, eine Woche nach den letzten Pariser Schauen: In seinem für Pariser Verhältnisse gigantischen Showroom, gleich um die Ecke der Métro-Station Arts et Métiers, nimmt sich Doma Zeit für Besuch aus Deutschland. Ein Gespräch über Disziplin, Uniformierung, die Werbepower von Celebrities und brutale Halsreifen, die Briefbeschwerer sein könnten.



Damir Doma, herzlichen Glückwunsch, bald feiern Sie mit Ihrem Label fünfjähriges Bestehen.

DAMIR DOMA Wirklich? Es sind erst fünf Jahre?

Ihre erste Kollektion haben Sie im Juni 2007 in Paris gezeigt.

Ich warte schon auf das zehnjährige Jubiläum! *(lacht)* Nein, ehrlich gesagt habe ich keinen emotionalen Bezug zu solchen Zahlen, zu Jubiläen oder Geburtstagen. Da feiert man sich nur selbst. Wenn ich gefragt werde, wie es war, als ich letztes Jahr 30 wurde, weiß ich auch nie, was ich antworten soll. Es gibt Anfang Juni aber tatsächlich einen Grund zu feiern, da eröffnen wir nämlich unseren ersten Damir-Doma-Flagship-Store, hier in Paris in der Rue du Faubourg Saint-Honoré, gleich neben Comme des Garçons.

Wie viele Kollektionen im Jahr entwerfen Sie mittlerweile?

Zwei Herrenkollektionen, zwei Damenkollektionen, zwei Pre-Collections, und dann jeweils noch zwei Herren- und Damenkollektionen für meine Linie Silent. Zehn Kollektionen also insgesamt im Jahr.

Wahnsinn.

Ja, es ist viel Arbeit. Wenn ich einmal krank wäre und zwei oder drei Wochen ausfallen würde – diese Zeit wäre kaum mehr aufzuholen. Das Ganze verlangt auch Organisation und gute Leute im Team. Manche Menschen stellen sich vor, dass Erfolg einfach so kommt, weil man Talent hat. Aber ab einem bestimmten Level hat jeder Designer Talent, und dann geht es um Disziplin und harte Arbeit.

Kennen Sie alle Mitarbeiter noch mit Namen?

So viele sind wir noch nicht, es sind im Moment ungefähr 20 Leute. Aber wir sind ein relativ schnell wachsendes Unternehmen und müssen dementsprechend auch personell unsere Struktur vergrößern. Und ich muss lernen, mehr zu delegieren. Aber es ist ja so:

Mode funktioniert nicht demokratisch. Es muss schon einen geben, der sagt, wo es lang geht, und dann müssen sich alle anderen eingliedern.

Es ist wichtig, dass ich eine klare Linie vorgebe, und auf der Ebene darunter ist es dann Teamwork. Da müssen viele Räder ineinander greifen.

Haben Sie bestimmte Rituale, mit denen Sie sich selbst zwischendurch runterbringen?

Ja, solche Rituale sind sehr wichtig. Ich gehe zum Beispiel gern laufen. Schon als Jugendlicher habe ich viel Sport gemacht, heute erfüllt Sport aber einen anderen Zweck: Früher ging es mehr darum, Zeit mit meinen Freunden zu verbringen, heute brauche ich Sport, um abzuschalten. Laufen ist ja eine Art Meditation. Oder wenn ich mal auf andere Gedanken kommen will, dann mache ich einen Nachmittag frei und schaue mir eine Ausstellung im Centre Pompidou an.

Das nur fünf Gehminuten von hier entfernt ist…

So kriege ich den Kopf frei. Oder ich nehme mir fest vor: Nächstes Wochenende arbeitest du nicht, da machst du mal gar nichts.

Es klingt ein bisschen absurd, dass man für Entspannung genauso viel Disziplin braucht wie für die Arbeit, aber es ist so.

Im Atelier habe ich auch Rituale. Zum Beispiel lege ich immer gleich zu Beginn einer neuen Saison ein *mood book* an. Darin sammle ich alles, was mich inspiriert – Fotos, Zeichnungen, Bilder. Dieses Buch schicke ich an alle Kreative, die mit mir zusammen arbeiten. Meine Assistenten bekommen das, bis hin zum DJ, der an der Musik für die Schau arbeitet. Dieses Buch verbindet uns alle. Und mir hilft es, durch die Saison zu kommen. In sechs Monaten passiert ja extrem viel, ich bin ständig neuen Einflüssen ausgesetzt und bekomme in dieser Zeit die verschiedensten Dinge auf den Tisch – da kann man schon mal vom Weg abkommen. Das *mood book* ist der Rahmen, den ich mir selbst stecke.

Wie ließe sich Ihre Linie beschreiben? Welchen Regeln gehorcht die Damir-Doma-Ästhetik?

Es geht um Purismus und Sensibilität.

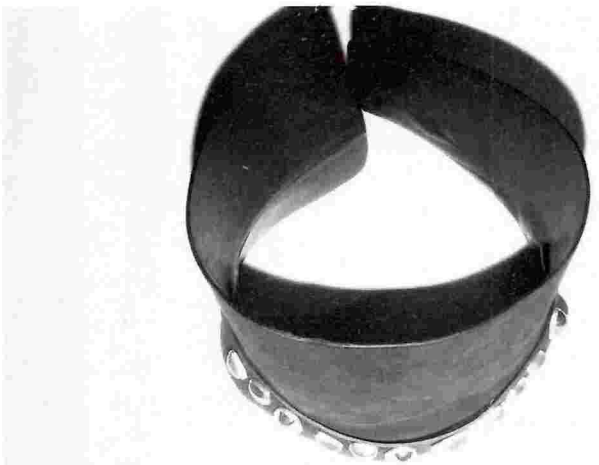
Täuscht der Eindruck, dass es auch um ein Vermeiden von Vulgarität geht?

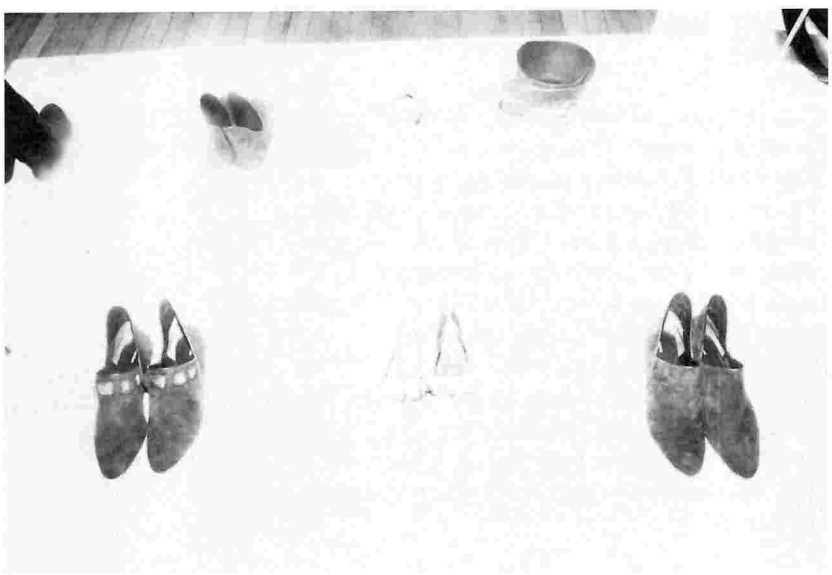
Vielleicht schließen Sensibilität und Purismus so etwas wie Vulgarität automatisch aus. Es ist tatsächlich so: Wenn ich das Gefühl habe, dass etwas vulgär ist, dann lasse ich es nicht zu. Wobei schwer zu beschreiben ist, wann etwas vulgär ist.

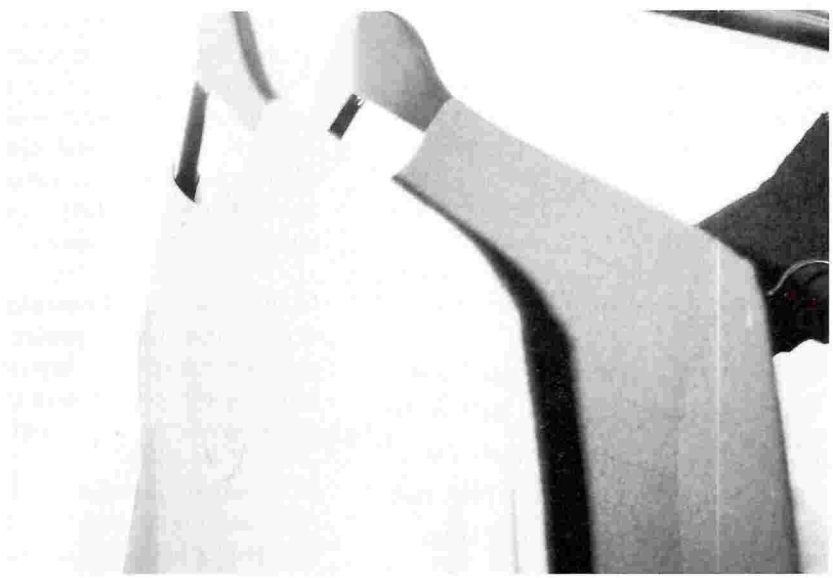
Zumindest gibt es bei Ihnen nie Vulgarität zum Beispiel im Sinne von Versace zu sehen – schreiende Farben, offensive Sexualität…

Das würde meinem Charakter widerstreben. So etwas finde ich prollig. In meinen Kollektionen geht es oft um Gegensätze und um eine Balance zwischen ihnen. Vor allem in der Herrenkollektion. Wenn ich dort weiche Einflüsse habe, zum Beispiel eine sehr fließende Jacke, dann gleiche ich sie an anderer Stelle wieder aus – zum Beispiel, indem ich das Outfit mit derben Schuhen kombiniere.

An Ihrer Herrenkollektion wird häufig







Kleiderständer und Accessoire-Displays in Damir Domas Pariser Showroom

hervorgehoben, wie fließend gelayert die Teile sind und wie wenig Sie mit den klassischen Elementen der Herrengarderobe arbeiten. Schulterpolster, Jacketts, steife Krägen etc. gibt es kaum.

Die klassische Herrenmode hat sich aus der Uniform entwickelt, sie stammt aus dem Militär. Ich empfinde sie als sehr aggressiv und statisch. Der klassische Anzug ist ja sehr strukturiert, vor allem an der Front, wo er fast wie ein Panzer wirkt. Ich finde, dass diese Kleidung – überspitzt gesagt – häufig wie eine Verkleidung aussieht. Mein Ansatz ist hingegen, dass das Innen und das Außen eine Einheit ergeben sollen.

Das heißt, wenn Ihre Herrenkleidung dem Mann nicht durch Schnitt und Struktur Haltung verleiht, dann muss der Körper die Haltung selbst mitbringen?

Klar, es braucht Selbstsicherheit, um diese Kleidung zu tragen. Genauso wie es manchmal auch einfach die Ablehnung zum Standard braucht, einen Unwillen, sich zu uniformieren und dem Vorgegebenen zu folgen. Kleidung ist ja immer Kommunikation und Ausdruck der Persönlichkeit. Das ist für mich eigentlich der interessanteste Aspekt an Mode: dass jeder sich mit ihr zum Ausdruck bringen kann. Es gibt nicht viele andere Möglichkeiten, das zu tun. Nicht jeder kann singen, und nicht jeder malt oder tanzt. Aber jeder kleidet sich.

Schulterpolster tauchen bei Ihnen dafür häufiger in der Frauenkollektion auf – die Sie seit eineinhalb Jahren zeigen.

Meine Frauenkollektion wirkt tatsächlich oft männlicher. In der neuen Herbst/Winter-Kollektion habe ich zum Beispiel einen *hand-tailored double-breasted coat*. So etwas gibt es in meiner Herrenkollektion gar nicht. Wobei ich sagen muss, dass meine Herrenkollektion – seit ich auch für Frauen entwerfe – männlicher geworden ist.

Ich fand es zwar schon immer interessant, mit dem Thema Mann/Frau zu spielen, aber ich würde nie eine Unisex-Kollektion entwerfen. So etwas finde ich schrecklich.

Ein Mann und eine Frau können nicht dieselbe Jacke tragen, dazu sind schon die Körper viel zu verschieden. Eine Frau kann eine Jacke tragen, die männlich scheint, trotzdem ist sie anders geschnitten. Und andersrum gibt es für Männer Jacken, die männlich geschnitten sind, aber weiblich erscheinen. Man kann nicht einfach beides vereinheitlichen. Es braucht immer diesen Gegensatz – und eine Balance zwischen beidem.

Still aus dem Showvideo der Frauenkollektion Herbst/Winter 2012, goldener Straußenleder-Slipper aus derselben Kollektion

In Ihrer aktuellen Frauenkollektion gibt es ein ikonisches Accessoire, bei dem es ebenfalls um einen Gegensatz geht: ein goldener Halsreif, an dem zwei schwere, grobe Pyrit-Steine befestigt sind.

Ja, ich wollte ein Accessoire haben, das sehr roh ist. Denn in der Kollektion gibt es viele fließende Kleider aus dünner Seide, die Frauen fliegen fast, so leicht sind die Kleider. Als Kontrast dazu wollte ich einen Stein. Etwas richtig Brutales.

Der Halsreif wirkt fast wie ein Briefbeschwerer, den man sich um den Hals hängt.

Ja, vielleicht. Mich hat dazu afrikanischer Schmuck interessiert, das Handgemachte und Rohe, das diesen oft auszeichnet. Und ich fand dieses Erz, Pyrit, optisch sehr interessant, denn es ist sehr grob und kantig. Teilweise strukturiert es sich von selbst in Form geometrisch perfekter Würfel!

Ihre Mutter ist Schneiderin und betreibt am Chiemsee ein eigenes Atelier. Stimmt es, dass Sie eng mit ihr zusammenarbeiten? Sie soll alle Samples für Sie nähen…

Das stimmt. Es ist mit der Zeit sehr viel Arbeit für meine Mutter geworden, aber ihre Firma wächst mit unserer, sie beschäftigt heute drei Mal so viele Leute wie vor zwei Jahren.

Ich bin glücklich, dass ich meine Familie teilhaben lassen kann an dem, was ich mache. Ich fliege etwa ein Mal im Monat nach Hause. Das funktioniert wirklich gut.

Wann war in den letzten fünf Jahren der Moment, in dem sie realisierten: Wow, jetzt geht es richtig los. Als Hedi Slimane 2009 Robert Pattinson in einem Outfit von Ihnen für *AnOther Man* portraitierte? Oder als Terry Richardson vor kurzem einen Damir-Doma-Frauenmantel für *Purple* fotografierte, in einer von Carine Roitfeld gestylten Modestrecke?

Um ehrlich zu sein: So etwas berührt mich nicht. Genauso, wie mir Namen nichts bedeuten. Für mich ist jeder Mensch gleich wichtig – da ist ein Terry Richardson nicht wichtiger als Sie, und wenn die *Vogue* etwas über mich schreibt, freue ich mich darüber nicht mehr, als wenn ein Interview in der *Spex* erscheint. Das gehört zu den Werten, die ich von meinen Eltern mit auf den Weg bekommen habe.

Es lässt sich aber nicht von der Hand weisen, dass Namen wichtig für den Erfolg Ihrer Labels sind. Sie schalten – noch – keine klassischen Anzeigen. Wenn also ein Robert Pattinson, ein Lenny Kravitz oder Kanye West öffentlich ihre Entwürfe tragen, dann schafft das Sichtbarkeit.

Klar. Vorgestern hat uns hier Robyn besucht. Ich mag sie sehr, nicht nur musikalisch, sondern auch menschlich – was ich damit sagen will: Ich mag sie nicht nur dafür, dass sie ein Popstar ist. Aber Popstars und Celebrities werden heute medial unglaublich überhöht.

Wenn ein Lenny Kravitz oder eine Robyn zu dem richtigen Event Sachen von mir tragen, bringt mir das mehr Visibilität als meine Modenschauen.

Das ist für mich als Designer manchmal schwer zu akzeptieren, denn meine Modenschauen interessieren mich natürlich viel mehr. Diese Überhöhung von Celebrities bringt auch die neue Medienkultur mit sich, das Internet, die Blogs und so weiter. Ich sehe das kritisch, denn das ist eine Entwicklung, die unter anderem auch dazu führt, dass jemand wie Kanye West, wenn er jetzt Mode-designer sein will und die schlechteste Kollektion macht, die es gibt auf dieser Welt, damit trotzdem so erfolgreich sein wird wie zehn andere Designer zusammen hier in Paris – finanziell gesehen. Das finde ich absurd!

Sie haben mit Stephan Wembacher der Paper Rain Group gleich zu Beginn einen finanzstarken Partner gefunden, der – ohne dass er vorher Erfahrung im Modebereich hatte – an Ihr Potenzial als Designer geglaubt hat. War das eine magische Konstellation?

Es ist tatsächlich sehr ungewöhnlich, dass man auf Anhieb Partner findet, die bereit sind, gemeinsam mit dir bestimmte geschäftliche Hürden zu nehmen und geradlinig an etwas zu arbeiten, ohne sich verwirren zu lassen. Nur so kann es ja funktionieren. Vielleicht war es tatsächlich eine magische Konstellation. Wir sind heute mehrere Partner im Unternehmen, jeder hat seinen eigenen Verantwortungsbereich.

Wie genau kam es zu dem Einstieg?

Das passierte während meiner ersten Kollektion. Als ich sie entwarf, hatte ich zusammen mit einem Freund, der damals bei einer Investmentbank arbeitete, meinen ersten Businessplan entwickelt – der im Nachhinein allerdings sehr naiv war. Aber sogar mit diesem naiven Plan ging mir ziemlich schnell auf, dass ich mit meinen eigenen Ressourcen sehr bald am Ende sein würde. Ich fing also an, mit Geschäftsleuten zu reden. Es ging mir gar nicht unbedingt darum, jemanden zu finden, der schon Erfahrung in der Mode hat, sondern mehr um jemanden, der versteht, was ich will und der an mich glaubt. Stephan Wembacher habe ich damals als ersten kennengelernt – und das hat sofort gepasst. Die Firma, die er und seine Partner sonst betreiben, macht viel Produktion, aber nicht im Bereich Mode und Textil, sondern im Bereich Computer. Es ist ein ganz anderes Geschäft.

Und Paper Rain heißt die Gruppe – wegen dem Geldregen?

(lacht) Schön wär's! Nein, bei uns regnet es auch kein Geld. Wie ich eingangs gesagt habe: Es ist harte Arbeit. Das Ganze muss professionell gemanagt werden. Aber was meine Partner genauso begeistert wie mich, ist, eine Marke aufzubauen. Es ist ja eine Sache, eine Kollektion zu entwerfen, so wie ich das in meiner ersten Saison gemacht habe. Da ging es erstmal tatsächlich nur um eine Silhouette, um dieses eine Hemd und um genau diese eine Hose. Doch inzwischen sehe ich das Ganze viel globaler, es geht darum, eine ganze Welt aufzubauen.

Eine Welt, die anscheinend sogar eine eigene Sprache hat: Jedes einzelne Ihrer Produkte trägt einen Namen, sie heißen *Sayan*, *Pelly* oder *Tarz*...

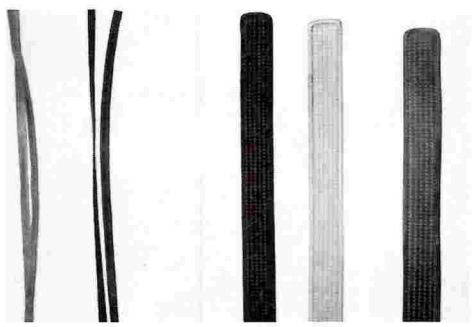
(lacht) In meiner allerersten Kollektion hatten diese Namen tatsächlich noch eine Bedeutung. Da waren alle Produkte benannt nach Orten, an denen Geister gesichtet wurden. Damals konnte ich mir dafür noch die Zeit nehmen, aber mittlerweile sind es natürlich pro Saison viel zu viele verschiedene Produkte, da geht das nicht mehr. Deswegen entstehen die Namen mittlerweile nach einem System.

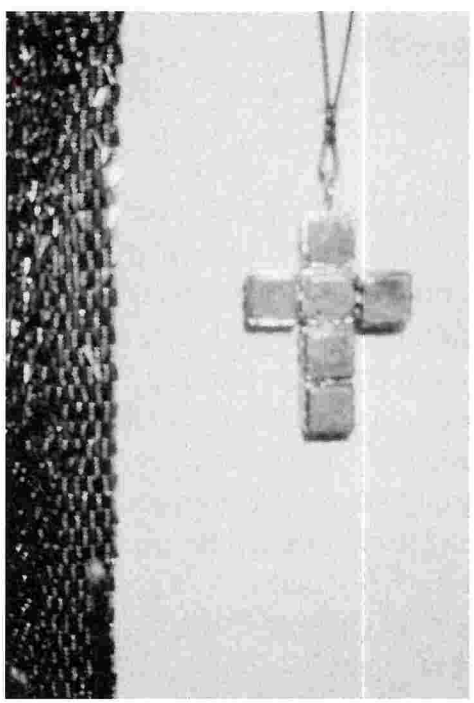
Inwiefern?

Die Namen der Jacken fangen immer mit dem Buchstaben *J* an, die der Shirts mit *S*, die der Pants mit *P*, und so weiter. Für die Farben gibt es auch ein System, die bekommen alle eine Nummer: 99 ist Schwarz und 01 ist Weiß, die verschiedenen Töne liegen dazwischen.

Sie haben sich noch keinen Damir-Doma-Name-Generator programmieren lassen?

Das wäre mal interessant! Nein, bis jetzt machen das bei uns die Praktikanten. Das ist immer eine der ersten Aufgaben, die wir an sie vergeben: Denk dir Namen aus. Das kann zu ziemlich absurden Ergebnissen führen. Einmal hat sich jemand auch einen Scherz erlaubt: Die Namen der Schuhe beginnen immer mit *F* – wie Footwear –, der Praktikant hieß Froll, und den Schuh hat er dann *Frolli* genannt. Das Modell haben wir immer noch im Programm.





Accessoires aus der Frauenkollektion Herbst/Winter 2012

*

www.damirdoma.com

Nie mehr oben ohne

Über die jüngere *Kopfhörermode*

Text — Anne Waak
Illustration — Patrick Klose

Wie macht man sich optisch interessant, wenn alle Smartphones und iPods gleich aussehen und auch der Fakt, dass man seine Musik unterwegs hören kann, nichts Besonderes mehr ist? Man konzentriert sich auf das Finden der einzig richtigen, individuell stimmigen KOPFHÖRER. Doch vor dessen jüngstem, beispiellosem Boom vollzog sich eine schleichende Evolution: Im Schatten immer neuer Abspielgerät-Typen verwandelte sich das einst schlichte Zubehör in die Abschottung à la mode.

Die von Lady Gaga sind schlank und mit Nieten besetzt, die von Sean *Diddy* Combs »komplettieren jede High-Fashion-Garderobe« und die von Justin Bieber kommen in einem zielgruppenkompatiblen Lilaton daher: Kopfhörer sind in den letzten Jahren vom bloßen Technikzubehör zu einem ubiquitären Modeaccessoire avanciert. »Interpretation von Mode mit Musik« heißt das etwas ungelenk auf der deutschen Website der Firma Monster, verantwortlich für die Herstellung der von Hiphop-Produzent Dr. Dre beglaubigten Produktreihe *Beats by Dr. Dre*. Die hat es dank gezielten *product placements* auf den Köpfen diverser Popstars bereits in eine Reihe von Musikvideos geschafft.

Der Deutsche Andreas Pawel entwickelte 1977 ein Gerät namens *Stereobelt*, zwei Jahre darauf war es der Mitbegründer des japanischen Elektronikkonzerns Sony, Akio Morita, der den *Walkman* später zur Marktreife und somit das private Musikhören von der Wohnung auf die Straße brachte. Der Siegeszug des portablen Kassettenspielers setzte schnell eine erstaunliche Anzahl kulturwissenschaftlicher (und oftmals ordentlich kulturpessimistischer) Betrachtungen frei. In einem Aufsatz für das Buch *Diskothek und Walkman* beschrieb etwa der Kulturanthropologe Werner Mezger den »heranwachsenden

Walkman-Fan, der – physisch präsent und psychisch entrückt – einsam durch die Massen irrt«. Der US-amerikanische Geschichtsprofessor Mark Noll sah in der allzeit verfügbar gemachten Musik gar eine »weitere, unnötige Konkurrenz zur Stimme Gottes«.

So kritisch das damals noch nahezu ziegelsteingroße Maschinchen von Anfang an beäugt wurde, so wenig Beachtung schenkte man den dazugehörenden Kopfhörern. Jahrelang existierte nur eine einzige Version, die sogenannte On-Ear-Variante, bei der die Kopfhörermuscheln mit Hilfe eines Bügels auf den Ohren aufliegen. Diese Lösung wurde dann später zugunsten der In-Ear-Knöpfe verabschiedet, die verhindern, dass der Hörer sein Umfeld mitbeschallt. Aber noch 1994 musste der damals 21-jährige Andrew Dunn eine Geldstrafe von 200 £ zahlen, nachdem sich ein Mitfahrer in der Londoner U-Bahn über Dunns zu lautes Hören eines Albums der britischen Band The Beautiful South beschwert hatte. Wie Dunn dem Musikmagazin *Melody Maker* zu Protokoll gab, hatte es sich bei dem Beschwerdeführer um einen »herablassenden Büro-Typen« gehandelt, »gerade einmal 23 Jahre alt«. Mit dem Aufeinanderprallen von Popfan und Bürohengst verdeutlicht diese Episode den Generalkonflikt der Anfangszeit des öffentlichen Musikhörens: Wurde die Walkman-Zielgruppe in den Werbeanzeigen von Sony durch laufende, rollschuh- oder rennradfahrende Jugendliche durchgängig als fit und aktiv dargestellt, so war ihre Wahrnehmung im Alltag die der aufsässigen Rumlungerer. Oder wie Vincent Jackson in seinem Buch *Menace II Society* schreibt: »Es ist nicht der Sound, der aus deinen Kopfhörern dringt, der die Leute um dich herum stört, es ist der Symbolgehalt. Das Gerät wird in den meisten Fällen von jungen Menschen getragen. Es sind dieselben jungen Menschen, die weitestgehend als Loser, als Erschleicher von Arbeitslosengeld und als Drogenkonsumenten wahrgenommen werden. Wenn ein durchschnittlicher Berufspendler einen lässig gekleideten Jugendlichen sieht (Armee-Stiefel, Baggy-Jeans, Mütze), der oder die mit dem Kopf zum Beat des Walkmans nickt, stellt er sofort die Verbindung her zwischen dem Gerät und der Aufmüpfigkeit der Jugend.« Dabei ließ sich den Studien zum Thema schon früh entnehmen, dass es sich beim Groll derer, die der Betrachtung eines in den solitären Musikgenuss Versunkenen ausgesetzt sind, schlichtweg um Neid handelt.

Die Möglichkeit, sich in der erzwungenen Gesellschaft vieler in seine eigene akustische Blase zurückzuziehen und dort fröhlich zu privatisieren, scheint tiefsitzende Aggressionen zu wecken.

Heute, da auch der Anzugträger aus der oberen Führungsetage seiner auf dem Smartphone digitalisiert vorliegenden Plattensammlung lauscht, sind solche Konflikte ausgestanden, wie auch die mahnenden Stimmen, die durch das öffentliche Musikhören Moral und Anstand gefährdet sahen, verstummt sind. Ein Jugendlicher, der selbstvergessen den neuesten David-Guetta-Stampfer goutiert, zieht immerhin nicht prügelnd durch U-Bahnhöfe.

Fast in gleichem Maße, wie Sonys Markenbezeichnung *Walkman* einer ganzen Produktgattung den Namen verlieh, steht Apples 2001 eingeführter *iPod* heute synonym für digitale Abspielgeräte jeder Marke. Doch eignet sich der iPod durch seine flächendeckende Verbreitung kaum mehr zur Individualisierung des eigenen Auftretens. Diese lässt sich nur durch das Zubehör erreichen: den Kopfhörer. Der Fan des kanadischen Quietsche-Teenies entscheidet sich für das Modell *JustBeats*, der Wursthaarträger greift zum rot-gelb-grünen Modell namens *Rasta*.

Handelte es sich lange Zeit um ein ignoriertes Marktsegment, boomt die Headphone-Mode seit einiger Zeit beträchtlich. Oder, wie es ein Mitarbeiter eines Berliner Elektronikmarkts formuliert, dessen Verkaufsfläche an prominenter Stelle von 15 laufenden Metern Kopfhörer-Regal dominiert wird: »Das ist das Einzige, womit wir noch richtig Geld machen.« Täglich würden allein hier fünfstellige Summen mit dem Verkauf der kleinen Schallwandler umgesetzt. Laut der Gesellschaft für Unterhaltungs- und Kommunikationselektronik (gfu) hat sich der jährliche Absatz von Kopfhörern seit 2004 verdoppelt: auf rund 8,4 Millionen Euro im Jahr 2011.

Modisch zeigen die jeweiligen Modelle naheliegender Weise eine gewisse Anschlussfähigkeit an den persönlichen Stil des Trägers.

Der Retroliebhaber mit der Silberdrahtbrille greift am ehesten zum seit 1984 unverändert hergestellten *Koss PortaPro*, einem Modell mit simplem, faltbarem Metallbügel. Für die luxusbewusste Musikhörerin designt die Schwedin Maria von Euler unter dem Namen Molami an Schmuckstücke erinnernde Kopfhörer aus edlen Materialien wie Nappaleder, Seide und Chiffon. Wer hingegen eher für Understatement ist und für Markenlogos auf der Kleidung wenig übrig hat, wird sich für ein unauffälliges schwarzes Modell ganz ohne Firmensignet entscheiden – oder gleich beim mitgelieferten weißen bleiben. Am konsequentesten in der Verschmelzung von Mode und Technik geht bisher das niederländische Label Denham vor: Inspiriert vom britischen DJ James Lavelle brachte man einen nachtblauen Parka mit farblich passendem Kopfhörer auf den Markt.

Neben modischen Aspekten spielen freilich auch qualitative eine Rolle. Während die eine Firma mit dem Vorteil wirbt, Musik in der Tiefe hörbar zu machen, wie sie von Künstler und Produzent im Studio erdacht wurde, setzen andere auf abenteuerliche Argumente – wie etwa, dass das betreffende Modell »selbst bei wuchtigen Stürzen«, »waghalsigen Sprüngen und intensivem Aufprallen« standhalte. Als stecke in jedem Musikhörer ein BMX-Profi oder als führe der alltägliche Weg zur Erwerbsarbeit statt durch die Ödnis des Öffentlichen Personennahverkehrs mindestens durch ein Minenfeld.

So oder so bleibt das mobile Musikhören eine im Grunde paradoxe Möglichkeit, in der Masse für sich zu sein und den öffentlichen Raum zum Privatraum umzufunktionieren. Dass es dabei auch wirklich auf das Alleinsein ankommt, bestätigte sich schon früh: Die erste Version des Walkman kam mit zwei Kopfhörerbuchsen auf den Markt, damit zwei Personen gleichzeitig derselben Musik lauschen konnten. Doch wie Erfinder Morita kurze Zeit später bemerkte, sahen die Käufer »ihre kleinen tragbaren Stereogeräte als etwas sehr Persönliches an«. Die zweite Buchse wurde abgeschafft. Doch so sehr sich der mobile Musikhörer bis heute nach außen abschottet – er tut es nie, ohne dabei zu signalisieren: Ich bin zeitgemäß.

*

Mode

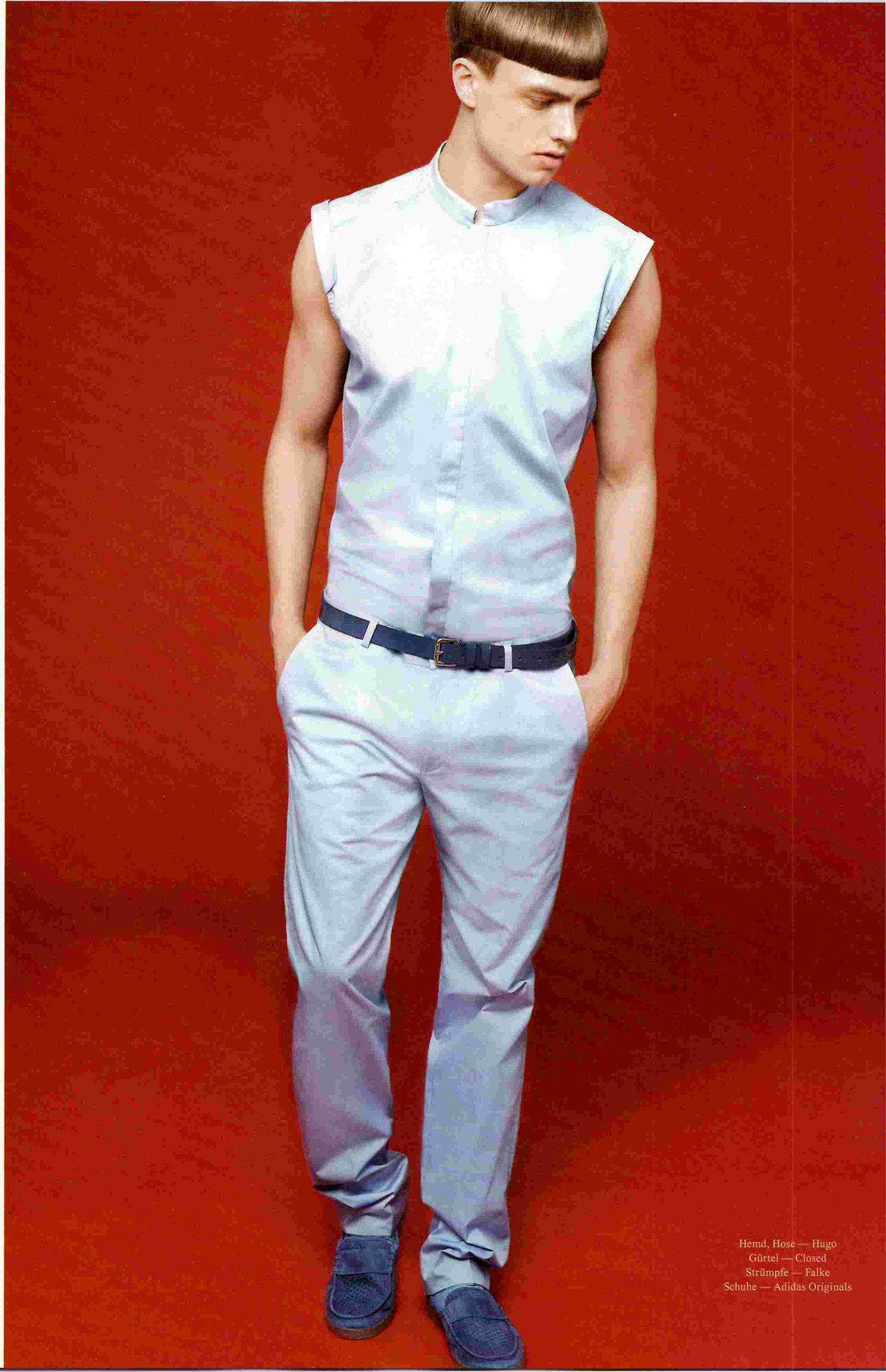
Produktion & Styling — Alexandra Dietl
www.alexandradietl.de

Fotografie — Kathrin Müller-Heffter
www.mueller-heffter.de

Hair & Make-up — Christoph Gambeck c/o
www.shine-agentur.de für Aveda Deutschland

Models
Senad — *www.megamodelagency.com*
Timon — *www.pmamodels.com*

Anzug — Kilian Kerner
Hemd — Replay
Krawatte — Hermès
Brille — Dolce & Gabbana



Hemd, Hose — Hugo
Gürtel — Closed
Strümpfe — Falke
Schuhe — Adidas Originals

Jacke — Closed
Pullover — Strenesse
Hose — Hugo
Gürtel — Closed
Brille — Mykita by Herr von Eden

Sakko — Antony Morato
Hemd — Bench
Krawatte — Hermès
Shorts — Weekday
Strümpfe — Falke
Schuhe — Floris van Bommel

Weste, Hemd, Hose — Hugo
Krawatte — Herr von Eden
Sandalen — Antony Morato

Weste — Hugo
Jacke — Y-3
Hemd, Shorts — Stone Island
Headphones — Marshall Headphones
Strümpfe — Falke
Schuhe — Cheap Monday

Mantel — Adidas SLVR
Hemd — Wood Wood

Pullover — Cheap Monday
Hemd — Herr von Eden
Shorts — Ben Sherman

Hemd — Burberry
Pullover — Antony Morato
Tasche — A.D. Deertz
Hose — Strenesse

Mantel — Stone Island
Hemd — Strenesse
Gürtel — Hermes
Hose — Adidas SLVR

Shirt, Sweater, Hose, Schuhe — Jil Sander
Strümpfe — Falke

Anzug — Drykorn
Hemd — Weekday
Krawatte — Herr von Eden
Gürtel, Tasche — Closed

mit
Alabama Shakes, Ambarchi & Brinkmann, Andrew Bird, Big K.R.I.T., Black Dice, Black To Comm, Ceremony, Christ Of Kather / Markus Maria Hoff, Dean Blunt and Inga Copeland, Demdike Stare, DJ Nature, Dntel, Doctorella, Factory Floor, Father John Misty, Fire! with Jim O'Rourke, F.S.K., Full Blast, Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza, Hot Chip, Kay One, Keiji Haino / Jim O'Rourke / Oren Ambarchi, Kindness, Lee Ranaldo, *Listen, Whitey!*, Lone, Marc Euvrie, Michael Kiwanuka, Nite Jewel, Perfume Genius, *Personal Space*, Quakers, Rick Ross, *Shangaan Shake*, Sinéad O'Connor, Sun Araw M. Geddes Gengras Meet The Congos, The 2 Bears, Traxman, Ursprung, Willis Earl Beal, Zebra Katz Feat. Njena Reddd Foxxx u.a.

Album Ausgabe

Willis Earl Beal
Acousmatic Sorcery

Text — Klaus Walter

Was würde passieren, wenn morgen das Internet verschwände? Einfach weg. Aus. Neben einigen anderen Dingen würde uns Willis Earl Beal entgehen, oder wir würden viel später auf ihn stoßen. Wir würden Sätze von ihm verpassen wie: »Do you sell your soul or do you get on the internet?« Oder: »I want to be like the black Tom Waits – I don't want to make one kind of sound.« Wir würden noch nicht erfahren, dass Willis Earl Beal keinen Computer besitzt, folglich nie ins Internet geht (das ja dann weg wäre).

Wir würden nichts mitbekommen vom arbeitslosen Poeten, der in der South Side Chicagos bei seiner Großmutter lebt und handgemalte Flyer verteilt. Auf denen solche Dinge stehen wie: »I want some friends & stuff«. Wer so einen Flyer in die Finger bekommt, dem widmet Willis Earl Beal eine persönliche Zeichnung oder er singt ihm ein Lied vor – übers Telefon. Sagt man. Wir würden auch nichts vom »anti-folk voodoo child« Willis Earl Beal oder vom »dustbowl throwback« Willis Earl Beal erfahren. Wir würden nichts davon wissen, dass er sich auf Flohmärkten alte Gitarren, eine Karaoke-Maschine und ein 20-Dollar-Mikrofon besorgt hat – das Equipment für sein Debütalbum, das aus guten Gründen heißt, wie es heißt: *Acousmatic Sorcery*. Akusmatische Hexerei. Ja, klar, Voodoo.

Das Internet ist dann doch nicht verschwunden, und so haben wir »von dem früheren Straßenmusiker aus Chicago, der bewusst auf das Medium Internet verzichtet« (so seine Plattenfirma), gehört. Wir haben Arme-Leute-Videos gesehen, mit dem muskulösen schwarzen Mann Willis Earl Beal, *Cool New Person* prangt schwarz auf weiß auf seinem ärmellosen T-Shirt, er steht unter einer Brücke vor einer blanken Mauer, auf den Stein hat jemand mit Kreide eine Katze gezeichnet. Da performt er mit kräftiger Stimme a cappella, dazu klatscht er in die Hände, kräftig.

Die Tücken im Umgang mit dem edlen Wilden, dem ungehobelten Berserker, dem genialischen Soziopathen und dem vormodernen Primitiven sind weitgehend durchdiskutiert, dennoch kommen immer wieder dieselben Kalamitäten auf, sobald ein neues Exemplar dieser Spezies die Bühne betritt. Alle Jahre wieder. Wesley Willis, GG Allin, Screamin' Jay Hawkins, Dock Boggs, Bo Diddley, alle tot. Auch Daniel Johnston geht es nicht gut. Was macht eigentlich Der Beat from Bagdad? Es fällt schwer, nicht zu kotzen, wenn ein Künstler heutzutage vermarktet wird, als habe ihn Harry Smith gerade aus einer Erdhöhle gezogen. Oder war es Alan Lomax, der Willis Earl Beal auf einer Baumwollplantage entdeckt hat, mit Eisenkugel an der Fußkette, aber immer ein Lied auf den Lippen? »That's the sound of the men working on the chain gang...« Es fällt schwer, nicht dem Reflex nachzugeben und Willis Earl Beal abzutun als *this months Lana Del Rey* aus den Sümpfen der *lowest fidelity*. Es fällt schwer zu glauben, dass Willis Earl Beal gern der schwarze Tom Waits wäre. Wessen Farbenlogik ist das?

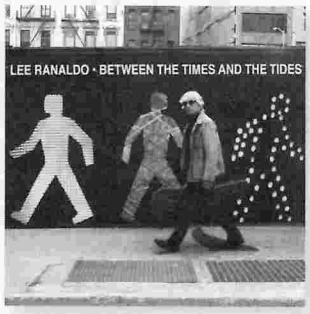
Sich das Internet wegdenken, das ist so unmöglich – und so unsinnig – wie das ewig beschworene vorbewusste, vorsprachliche Hören, gerade wenn es um angeblich primitive, angeblich unverbildete, angeblich archaische Figuren geht. Es hört nicht auf zu denken, das Denken. Es denkt. Ob ich will oder nicht. Versucht man, Willis Earl Beal gegen das offensichtliche Kalkül seiner Vermarkter zu hören, dann bleibt ein vielfach gebrochener *stream of (un?)consciousness*, vorgetragen von einer mal fordernden, mal überschnappenden, mal schlafliedhaft zarten Stimme, arrangiert mit einfachsten musikalischen Mitteln. Wenn Beal seinen Gott anruft, »My Lord«, dann klingt das weniger nach Demut als nach offener Rechnung..Wenn er zur Ukulele die Schönheit der Monotonie besingt, dann hat das eine leicht fragwürdige Anmut, als trüge Nina Simone einen Jonathan-Richman-Song vor. *Swing On Low* touchiert den Gospel im Rap-Modus, dazu klackern leere Flaschen. Ein passenderweise *Ghost Robot* betiteltes Stück reimt »Dylan« auf »free willin' (wheeling)« und »prison I'm still in« sowie »emo rock geeks« auf »political freaks«; auch die Wall Street kommt vor und Fragen über »blackness« und »brownness«. Gepfiffen wird, rachitisches Lachen wird gelacht, dann wieder stabgereimt, bis der Arzt kommt. Ein Abenteuerspielplatz für Cultural Studies und dauernd der Verdacht: Da will mich jemand reinlegen. Wer hat sich Willis Earl Beal ausgedacht?

Kein Wunder, dass Mos Def und Damon Albarn schon angeklopft haben (sollen). Und abgewiesen wurden. Dylan grüßt auch vom handgemalten Cover, mit Sonnenbrille und afroidem Lockenkopf hängt er an der Wand, über dem schwarzen Willis und einer weißen Frau. Dylan, der White Negro? Die Geschichte gibt ja einiges her. Für seine 20 Dollar erzeugt das Mikrofon mitunter eine unfassbare, unverschämte Nähe, einen Terror der Intimität. Man hört den Speichel im Mund von Willis Earl Beal und fragt sich: Will ich das? Und wenn ja, warum?

*

Willis Earl Beal
Acousmatic Sorcery
XL / Beggars Group / Indigo — 30.03.12

A l b u m



L E E R A N A L D O
Between The Times And The Tides
Matador / Beggars Group / Indigo — 16.03.12

Text — Jenni Zylka

Spezialwissen, Teil 447: Die Moonlander ist eine E-Gitarre, die extra für Lee Ranaldo angefertigt wurde. Ihr Korpus ist dreieckig, sie hat zwei Köpfe, und außer den sechs normalen Saiten (in emsiger Ein-Anfänger-der-Gitarre-habe-Eifer-Stimmung) winden sich noch zwölf weitere sogenannte »sympathetic drone strings« vom Korpus nach oben. Dass das Wort *sympathetic*, das hier *mitschwingend* meint, zudem die Bedeutung *mitfühlend* oder *mitleidig* haben kann, passt so wunderbar zum neuen Soloalbum von Lee Ranaldo, dem Sonic-Youth-Mitbegründer und langjährigen Gitarristen der wichtigsten amerikanischen Noiseband, dass es an dieser Stelle nicht verschwiegen werden darf: Lee Ranaldos Album *Between The Times And The Tides* ist mitfühlend.

Es ist weder dissonant noch anstrengend, weder schwer zu erfassen noch sperrig, so wie Sonic Youth bei allem geballten Genius zuweilen bewusst klangen. Auf seiner Platte betreibt Ranaldo – der im Februar 56 Jahre alt geworden ist und genau wie die anderen Mitglieder seiner Bandfamilie versucht, das Ende dieser wichtigen 30-jährigen musikalischen und persönlichen Phase zu verarbeiten – medioker-trauriges und solides Songwriting, das er – seinem Gitarrenfimmel sei Dank – mit leicht außerirdischen Sounds andickt, in sehnsüchtigen Siebener-Akkorden, und mit Tönen, von denen man zwar weiß, *dass* sie durch Saiten entstanden sind, aber nicht *wie*.

Es müssen dann wohl jene mitleidigen Drone-Saiten gewesen sein, die jemand anzupfte, der seit Jahrzehnten mit Gitarrensounds Geschichten erzählt. »Songs can go a million different ways. This group of songs went to some wonderful places«, sagt Ranaldo dazu, und daraus ließe sich ja eigentlich gleich ein kleines Gedicht machen. Vorzugsweise eines, das sich nicht reimt. In den Songs geht es ihm jedenfalls vage um Persönliches, um diese Dinge, die designierten sogenannten Best-Agern durch den Kopf laufen, wenn die Kinder groß sind, die Welt bereist ist, und sich dann auch noch die Hausband trennt: Woher, wohin, warum. »Take me as I am, take my hand and take me home«, »Caught myself standing in a door today / wondering how the time has flown«. *Vage* ist zwar die elegante Schwester von *schwammig*, beide kommen aus dem gleichen Sumpf, in dem auch R.E.M. einst fischten, aber das macht nichts: Ranaldos Sound allein ist aussagekräftiger als mancher Leute 800-Seiten-Wälzer. Da nimmt man die Texte eben einfach als add-on und hört großherzig nicht so richtig zu.

Im Studio ging es bestimmt auch dementsprechend wehmütig zu, denn außer Ranaldo spielen noch Sonic-Youth-Kollegen an Bass und Schlagzeug mit, und die Platte wurde vom langjährigen Produzenten John Agnello bearbeitet. Wie hieß noch mal die dritte Platte von einem der traurigsten aller Songwriter, von Tim Buckley? *Happy Sad*. Ach ja.

*

A l b u m

U R S P R U N G
Ursprung
Dial / Kompakt — 21.05.12

Text — Thomas Hübener

Beim schönen deutschen Wort *Ursprung* denkt man sofort an einen von der Lichtung des Seins raunenden Philosophen aus Meßkirch oder aber an den spirituellen Kitsch, den Terrence Malicks letztjähriger christlicher Propagandafilm *The Tree Of Life* entfaltete. Dabei ist die Sehnsucht nach essenzialistischem Geraune und ein paar Prisen Antiaufklärung in unserer zu Tode durchschauten Welt der bloßen Zeichen, Simulakren und Beobachtungen zweiter Ordnung durchaus nachvollziehbar.

Der einstige Stella-Bassist und Techno-Produzent Hendrik Weber ist zwar im Gegensatz zu Wolfgang Voigt und dessen zauberhaftem Gas-Projekt noch nicht wegen der metaphysischen Aufladung des romantischen Konzepts *Deutscher Wald* aktenkundig geworden, zeigte als Pantha du Prince aber schon immer starkes Interesse an den Klängen der Natur. Dabei ging es ihm nie darum, Vogelgezwitscher und Bachgeplätscher in die vier Wände des zivilisationsmüden Großstädters zu holen und diesem zu Heilsteinbehaglichkeit zu verhelfen, sondern zum einen um ein besessenes Forschen nach unentdeckten Klängen und zum anderen darum, diese Field-Recording-Trouvaillen anschließend verfremdet als Konterbande in die urbanen Clubs zu schmuggeln. Dort tanzen die Leute dann zum Beispiel ahnungslos zum gemorphten und geshapeten Klang grollender Gebirge: Der Berg groovt.

Für das Ursprung-Projekt arbeitete Weber mit dem Gitarristen Stephan Abry vom Kraut-Elektronik-Duo Workshop zusammen. Offener, uferloser und organischer sind diese Klangvignetten geworden. Selten ohne Rhythmus, arbeiten sie dennoch nie klimaktisch auf immersive Club-Momente hin. Zugleich sind ihre Stimmungen für Projektionen vieler Art offen: Der eine Hörer wird bei *Mummenschanz* – noch so ein tolles Wort – einen Splitscreen sehen, bei dem links die magische Monotonie der grauen Autobahn und rechts dichter Nadelwald zu erkennen ist; der andere wird eher uterale Urmutter-Subbässe in dysteleologischem Strömen warm heranfluten hören. Manchmal fallen Tröpfchen von Lianen, fliegt ein Vogelschwarm auf, erklingt kurz Glocken- und Hölzerklang, bevor sich diese Halbschlafbilder wieder verwischen.

Nicht alles, aber vieles fließt hier. Das allerdings gerade nicht in einem großen Klangvortex, als gelte es, den trivialmystischen Slogan *Alles ist eins* zu vertonen. Vielmehr behält jedes der Elemente noch im Moment der Verschmelzung seinen klar konturierten Charakter. Damit gleichen die an Harmonia, Cluster, Popol Vuh und den elektroakustischen Ambient-Eno erinnernden Pieces einer paradoxen Mystik der geöffneten Augen. Am Ende sichert sich das Duo mit von der Gesellschaft für Kritische Theorie zertifizierten Netzen gegen etwaige Eigentlichkeitsvorwürfe ab: Das in lodernden Flammen auf dem Cover sichtbare Wort *Ursprung* ist durchgestrichen und die rauschende Quelle ist nicht am Anfang, sondern am Ende des Albums zu hören. Man muss aber nicht studiert haben, um einen Zugang zu dieser schönen und wie alles Schöne schwer fassbaren Musik zu finden. Man kann sie auch einfach nur hören.

*

Zebra Katz feat. Njena Reddd Foxxx *Ima Read* (USA, 2012)
Produktion — Lauren Castro, Regie — Ruben XYZ

V i d e o

ZEBRA KATZ FEAT. NJENA REDDD FOXXX

Ima Read

Jeffrees / Mad Decent — 18.01.12

Text — Oskar Piegsa

Eine Bassdrum, eine Männer- und eine Frauenstimme – mehr ist nicht zu hören in dem minimalistischen Diss-Track *Ima Read* von Zebra Katz und Njena Reddd Foxxx. Im Kontrast dazu steht der Videoclip des Regisseurs Ruben XYZ, der den düsteren Rap mit einem komplexen visuellen Horrorszenario unterfüttert.

Seine ersten Einstellungen zeigen Bibliotheksregale und einen leeren Schulflur. Auf der Tonspur federt der Bass, sonst ist nichts zu hören. Das Bild ist körnig, die Kamera fährt langsam in die Leere, bis plötzlich aus dem Nichts zwei Gestalten erscheinen. Mit Strumpfhose, Faltenrock und Strickjacke sind sie in derselben farblosen Schulmädchenuniform gekleidet, mit der schon Britney Spears in ihren Musikvideos auflief. Diese beiden tragen zu ihrem Outfit aber hüftlange Braids, die in den Dresscodes vieler High Schools als allzu *ethnisch* codierte Frisuren verboten sind. Und in ihren Gesichtern verdecken weiße Masken die schwarze Haut – ein Bild, das schon der Psychoanalytiker Frantz Fanon wählte, um rassistische Unterdrückung zu beschreiben. Unbehagen stellt sich ein.

Zugleich erinnern die beiden an die Grady-Zwillinge aus Stanley Kubricks *Shining*. Darin erscheinen die Gespenster zweier Mädchen, die von ihrem Vater ermordet wurden, um den kleinen Danny davor zu warnen, dass sein Dad Ähnliches plant. Die spartanischen Räume in *Ima Read* unterscheiden sich zwar von dem spukschlossartigen Overlook Hotel im Kubrick-Film. Doch spätestens seit den Enthüllungen über sexuellen Missbrauch an deutschen und amerikanischen Schulen verweisen auch die Bilder karger, kalter und menschenleerer Schulkorridore auf den Sadismus väterlicher Autoritäten. »Ima – that bitch«, spricht eine Stimme aus dem Off, während ein Mann – die Kamera auf seinen Unterkörper fixiert – genüsslich langsam einen Teleskop-Zeigestock auseinanderzieht. Die nächste Einstellung zeigt ein drittes Mädchen in Schuluniform in einer Ecke kauernd, zusammengesunken, das Gesicht zur Wand. Das Unbehagen wächst.

Dann verschiebt sich die Bedeutung ein drittes Mal in nur dreißig Sekunden: Die Maskenmädchen beginnen zu tanzen, die Frau in Schuluniform erwacht zum Leben, entpuppt sich als Njena Reddd Foxxx und stimmt in den jetzt vollständigen Satz von Zebra Katz (dem Mann mit dem Zeigestock) ein: »Ima read that bitch«. Das »Reading«, so heißt es im Begleittext zum Clip, ist eine Form des verbalen Wettkampfes in der schwulen Voguing-Szene. Demnach *lesen* Drag Queens bei Schönheitswettbewerben ihre Gegnerinnen, indem sie die Schwächen in deren Auftreten und Erscheinungsbild benennen. »Proof read that bitch!«, rappt Zebra Katz, liest also so gründlich wie ein Grundschullehrer Diktate und notiert im Video ein dickes, rotes »F«: durchgefallen.

Foxxx greift später die *Shining*-Analogie auf, rappt darüber, wie sie Bitches kaltstellt und zerstückelt, doch die fieseste Zeile des Tracks ist eine andere: Die (Hoch-)Schule, zeigt Ruben XYZ, ist ein Ort der Disziplinierung, der kulturellen Marginalisierung und des körperlichen Missbrauchs. Im Zusammenspiel mit dem Video wird deshalb zur Drohung, was beim ersten Hören noch harmlos klang: »Ima take that bitch to college«.

*

A l b u m

MICHAEL KIWANUKA

Home Again

Polydor / Universal — 09.03.12

Text — Detlef Diederichsen

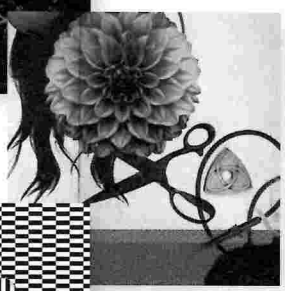
Die neueste Ausgeburt der Retrohölle? Aus Simon Reynolds' Albträumen direkt zum *Mojo*-Hype des Jahres? In Great Britain scheint Michael Kiwanuka den Wegen von Rumer und Mayer Hawthorne zu folgen. Die Medien feuern aus allen Rohren, das Land scheint fest entschlossen, sich in diesen Mann zu verlieben. Kontinentaleuropa ist da ja etwas resistenter und weniger anfällig für Sixties- und Seventies-Sentimentalitäten.

Herr Kiwanuka selbst zeichnete sich bislang allerdings auch nicht durch besonders ausgeprägtes musikhistorisches Interesse aus. Anders als der handelsübliche Retroakteur, bei dem man mitunter den Eindruck bekommt, die eigene Musik diene nur dem Ziel, eine Öffentlichkeit zu gewinnen, um erlesenes Spezialwissen in einem besonderen Sammelgebiet zu präsentieren, scheint er nicht gerade ein Nerd zu sein. Stattdessen zeigte er zunächst nur vages Interesse an gängigen Alternative-Rock-Helden wie Nirvana und Radiohead, bis ihm ein Freund ein Dylan-Boxset schenkte und er zudem

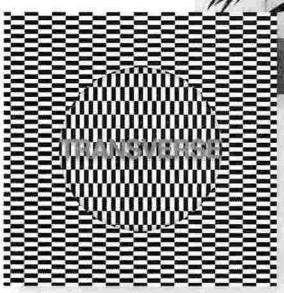
Alles außer Indierock mit JENS BALZER

Junge Leute, aufgepasst!

1



2



3

Zu den großen ungelösten Problemen der menschlichen Psychologie zählt ja die Frage, ob für das Entwickeln einer zünftigen Depression nun eigentlich der Herbst oder der Frühling die probatere Jahreszeit ist. Gewiss: Im Herbst laden fallende Blätter, knöchrig knirschende Baumskelette und den freien Blick auf die widrige Welt verschleiernde Nebelschwaden herzlich zum dauerhaften Sich-schlecht-Fühlen ein. Aber auch der Frühling hat seine morbiden Seiten: Wenn alles grünt und blüht, wenn die Säfte steigen und die Natur vor neu gewonnener Kraft nur so strotzt, wird man gerade als reiferer Mensch umso unerbittlicher an das allmähliche Erschlaffen der eigenen Lebensfunktionen erinnert. Für den eigenen Körper gilt das Prinzip der ewigen Wiederkehr, der unablässigen Erneuerung der Welt im Kreislauf der Jahreszeiten ja nicht. Jede bunte Blumenwiese, die Herz und Augen erquickt, könnte bereits die letzte sein.

Wie dem auch sei. Wer sich im Wonnemonat Mai gerne mit düsterer Musik befasst, für den gibt es im aktuellen Frühjahrsprogramm der Schallplattenfirmen interessante Angebote. Zum Beispiel das neue Werk des soeben aus Hamburg in den schönen dunklen Schwarzwald verzogenen Brummgeräuschbastlers Marc Richter, der neben seiner Tätigkeit als Betreiber des Dekorder-Labels seit einigen Jahren auch unter dem Namen BLACK TO COMM[1] musiziert. Schon auf früheren Werken wie der hervorragenden 2009er LP *Alphabet 1968* hat Richter mit auf- und abschwellenden Drones, Klapper-, Klacker- und Rasselgeräuschen ausgesprochen unbehagliche Klanglandschaften erzeugt. Bei seinem neuen Album *Earth* (De Stijl) handelt es sich um den Soundtrack zu einem Film des singapurischen Regisseurs Ho Tzu Nyen, in dem dieser 50 Schauspieler in einer 40 Minuten lang dauernden Einstellung diverse Gemälde der abendländischen Kunstgeschichte nachstellen lässt. Dazu bringt Richter unter anderem singende Messingschalen aus Tibet sowie singende Sägen aus dem Baumarkt zum Einsatz, vor allem aber den in dieser Kolumne bereits ausführlich gepriesenen Experimentalbariton David Aird alias Vindicatrix. Zwischen zwei Dubstep-Neuinterpretationen klassischen Kammerliedguts hat Vindicatrix glücklicherweise die Zeit gefunden, für Black to Comm als Gastsänger um Erlösung zu barmen.

Einen ausgesprochen unerlösten Eindruck erweckt auch das aus Manchester stammende DJ- und Produzentenduo DEMDIKE STARE[2]. Ihre Namen haben Miles Whittaker und Sean Canty bei einer berühmten britischen Hexenmeisterin entlehnt: Mutter Demdike ging im Pendle Forest in Lancastershire ihrer satanischen Berufstätigkeit nach, bis sie 1612 in einem örtlichen Kerker verstarb. Wie aus dem Kerker klingt auch die Musik von Demdike Stare: Zu klappernd-verschleppten Rhythmen und gelegentlichem dumpfen Trommelgepauke wird hinter dicken Wänden rhythmisch gefleht; dazu rasselt ein buckliger Zwerg mit seinem Schlüsselbund an rostigen Verliesgittern entlang. Manchmal hört man auch leicht leiernde Lautenakkorde, magnetische Bässe sowie Dub-haften Hall: Groove is in the Kerker! Wer sich was Schönes für zu Hause wünscht, der sollte das neueste Demdike-Stare-Werk *Elemental* (Modern Love) in der Doppel-LP-Vinyl-Variante erstehen: Die Covergrafiken von Andy Votel sind nämlich die schönste Synthese aus Bauhaus-Modernismus, Hexensymbolik und Waldorfgebastel, die man sich vorstellen kann.

Ebenfalls aus Manchester kommt das Trio FACTORY FLOOR[3], das sich schon im Namen vor dem berühmtesten Label aus dieser Stadt, Factory Records, verneigt. Mit ihren kalt-steifen Elektrorhythmen und dem masochistenfreundlich unterkühlten Gesang klingen Factory Floor etwa auf ihrer aktuellen Single *Two Different Ways* (DFA), als hätten Joy Division mit Nico einen Techno-Track aufgenommen. Toll! Noch toller ist aber das Live-Album *Transverse* (Mute / GoodToGo), das Factory-Floor-Sängerin und Geräuscherzeugerin Nik Colk alias Nik Void mit Chris Carter und Cosey Fanni Tutti von Throbbing Gristle eingespielt hat. Zum gleichmütig klackernden Rhythmus der beiden Pornopop-Veteranen malträtiert sie ihre Gitarre mit einem Geigenbogen auf atemberaubend laszive Weise: eine Industrial-Variante, der vor gleißender Erotik nun aber alle Düsternis abhanden gekommen ist. Man könnte auch sagen: Das Pathos des Vergehens ist hier durch reines Werden ersetzt. Dazu passt gut die neue Single *Gold E* (O Genesis), die Nik Colk alias Nik Void unter dem Namen Nik Colk Void eingespielt hat. Auch hier hört man Geigenbogengitarrengeräusche – allerdings nicht nur auf der Single, sondern auch auf der aus Polyurethan bestehenden Hülle, die als Negativabdruck des Vinyls gestaltet wurde und sich nach mehrfachem Abspielen ganz im Sinn des Recyclings und der ewigen Wiederkehr in ihre biologisch abbaubaren Bestandteile zersetzt.

*

auf einem *Mojo*-Gratissampler Otis Reddings *(Sittin' On) The Dock Of The Bay* in einer Alternativ-Version hörte. Er beschloss, Sänger zu werden, fand heraus, dass seine Stimme ihm viele Optionen bot, und entschied sich für die Rolle des Soul-Singer/Songwriters mit Akustikgitarre – ein Fach, das vor ihm prominent Bill Withers, Terry Callier oder Richie Havens aufgefüllt haben, das aber auch für sentimentale Scheußlichkeiten gut ist, wie etwa das Werk des grässlichen Labi Siffre zeigt.

Home Again als Retro-Mist und sentimental zu schimpfen, mag zunächst naheliegend erscheinen, wobei Kiwanukas Neigung, sich in seinem Songwriting kompositorischer wie textlicher Gemeinplätze zu bedienen, noch hinzukommt. Sein Gesang allein schafft es auch nicht – anders als etwa von Bill Withers, der sogar *Lean On Me* und ähnlichen Quark so singen konnte, dass man sich dennoch angerührt und erwärmt fühlte, will man sich von Kiwanuka Zeilen wie *Lord, I'm a-gettin' ready to believe* nicht bieten lassen.

Der *Weiße Ritter*, der *Home Again* rettet, ist Produzent Paul Butler, Auskennern vielleicht auch als Mastermind der Bees ein Begriff. Hier haben wir genau jene nerdige Besessenheit, die Kiwanuka vermissen lässt, den Mut zu sehr ungewöhnlichen Arrangements und eine verblüffende Souveränität in ihrer Umsetzung (Butler spielt fast alles selbst – von Piano und Schlagzeug über Trompete und Cello bis zu Sitar und Kora). Ein Song wie *I Won't Lie* lebt allein von seinen Pauken und Klarinetten, *Home Again* erblüht genau ab dem Moment, in dem die Streicher einsetzen. Das gesamte Sounddesign bleibt dabei milchig, neblig, pastellen, wie eine vage Erinnerung, die nicht mehr klar zu fassen ist – ein Stilmittel, das wir zuletzt eher bei den hypnagogischen Versuchen von Toro Y Moi etc. antrafen als bei Retropuristen.

Jeden Song kann Butler zwar nicht retten, die Hälfte der Titel verschleppt er jedoch in eine alternative musikalische Welt, in der andere Fragen wichtig sind und in der Peace-, Love- und Lord-Kitsch genauso wie die zweifelhafte Idee, Retro-Soul aufzunehmen, und sogar die Frage nach dem vokalen Potenzial seines Schützlings zweitrangig werden. Kiwanuka selbst verschwindet hinter dieser Macht und Fülle weitgehend, gewinnt kaum Konturen, stört zwar nicht, aber es drängt sich auch nicht der Eindruck auf, als habe er irgendein künstlerisches Anliegen. Wahrscheinlich will er einfach nur schön singen. Was der Erfahrung nach nicht genug ist.

*

A l b u m

N I T E J E W E L

One Second Of Love

Secretly Canadian / Cargo — 09.03.12

Text — Carmen Böker

Überall ist Hall: in der Stimme von Nite Jewel, bürgerlich Ramona Gonzalez, die zuckerwatteweiche Linien und schwärmerische Entrücktheit evozieren kann. Und in den simpel programmierten Synthesizer-Sätzen, die sich dadurch mit einem gewissen Pathos aufladen, hallt es ebenfalls – so, wie Platten wirken, die unter beengten Bedingungen in Badezimmern eingespielt worden sind. Was hier allenfalls beabsichtigter Effekt ist, denn Gonzalez hat diesmal unter ordentlichen Studiobedingungen aufgenommen, unterstützt von ihrem Gatten Cole M. Greif-Neill, unter anderem Gitarrist bei Ariel Pink's Haunted Graffiti.

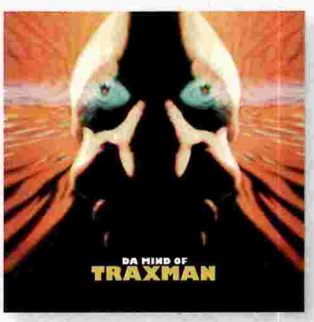
Wir haben es bei Nite Jewel aber wieder einmal mit einem jungen Menschen zu tun, der es gaaanz entspannt introspektiv sowie retrospektiv möchte und dadurch auf eine durchaus hübsche Art beiläufig rüberkommt. Und der die achtziger Jahre ohne Schaudern musikalisch ehrt, von den getragenen Balladen über die roboterhaften Rhythmen bis hin zu den munteren Swingbeat-Ausflügen. Ein wenig imitiert die sparsame Instrumentierung auch eine programmierbare Heimorgel, die wiederum die Opulenz eines nicht mehr taufrischen französischen Chansons herunterbricht. Da schließt sich die Runde der Zitate. Gonzalez' Gesang dazu scheint immer eine Spur daneben zu liegen, mal verträumt, mal zerstreut und trotz der stimmlichen Möglichkeiten fast ein wenig ungelenk in dem Versuch, jeglichem großen Gefühl kühl zu begegnen.

One Second Of Love ist das zweite Album der Sängerin und Songschreiberin aus Kalifornien, die ihre ersten Auftritte in den Galerien von Los Angeles erlebte, was die etwas zwanghaft ironische Lo-Fi-Ästhetik ihrer Lieder vielleicht miterklärt. Ramona Gonzalez hat ihre erste Single bei Italians Do It Better veröffentlicht, diverse EPs produziert – ihr Debüt *Good Evening* gab es nur im Eigenvertrieb, tausend Stück. Der heute übliche Marketingweg über den kleinen MySpace-Hype folgte. Erinnerte sie anfangs ziemlich an Lisa Lisa zusammen mit Cult Jam, so ist *One Second Of Love* trotz aller Retro-Bezüge doch eigenständiger geraten: R&B und Laptop-Pop, nicht cheesy, sondern zeitgemäß minimalistisch mit schnickernder Elektronik interpretiert.

Was die eigenständige musikalische Persönlichkeit von Nite Jewel ausmacht, das müsste sich allerdings noch herausstellen. Ihre Stimme ist meistens zart wie die eines Königstöchterleins, zwischendurch dann aber von überraschender Fülle im glasklaren Klang oder auch ansatzweise heiter groovend. Die Auswahl der Stile allerdings ist allzu groß. In dem schleppenden *This Story* meint man, in ein spätes Serenaden-Album von Debbie Harry hineingeraten zu sein, mit der Zeile »I'm a broken record, you have heard this before« geht es entsprechend diseusenhaft los. *Unearthly Delights* erinnert mit seiner kristallinen, esoterischen Folk-Hymnik an Bat For Lashes; zwischendurch begehrt ein bisschen frühe Madonna auf. Und bei *Clive* muss man alsbald an die außerirdischen Sehnsuchtsmaschinen von Four Tet denken. Aber so offensichtlich zärtlich will Nite Jewel ihre Stimme dann doch nur ausnahmsweise davonschweben lassen.

*

A l b u m



T R A X M A N

The Mind of Traxman

Planet Mu / Cargo — 09.04.12

Text — Tobi Müller

Footwork ist in Einzelteile zerlegte und beschleunigte House Music aus Chicago, die nicht mehr dem Hintern gehorcht, sondern den Schuhen. Wenn nun Cornelius Ferguson alias Traxman ein Artist-Album veröffentlicht, erscheint das House-Kontinuum in besonders klarer Kontur. Traxman gehört in Chicagos Ghettos im Süden und Westen der Stadt zu den Veteranen unter den DJs, die vor zwanzig Jahren anfingen, etwas komplexere Beats zu spielen. Man müsste schon einen extrem speziell trainierten Po haben, um mit ihm zu dieser Musik noch halbwegs lässig wackeln zu können.

Von House zu Ghetto House zu Juke und Footwork: Die Reihe bildet eine Steigerung der sportlichen Skills ab, deren Arbeitsethos nicht im Muskelkörper sichtbar wird, sondern in einem superschnellen Tanzstil, dessen Nummern selten länger als drei Minuten dauern. Seit etwa einem Jahr

kursieren diese Clips aus einer für die meisten sehr fernen und sehr lokalen Tanzkultur im sozialen Orkus. Damit einher geht oft eine etwas ermüdete Alarmbereitschaft, womöglich die Geburt von etwas Neuem zu bezeugen.

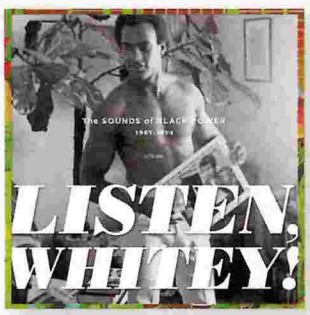
Traxman transzendiert diese Sehnsucht nach dem Neuen, vulgo: nach dem heißen Scheiß insofern, als er die Geschichte gar nicht erst ausblendet. *1988* trägt die Referenz im Titel und klingt auch so: Der 303-Drumcomputer fiept Acid House, doch die 808 im Bass tut derweil ungewöhnliche Dinge und überfordert Drogenesser bei lauter Beschallung bestimmt bald. Die Patterns sind nicht einfach nur verschoben, zerhäckselt und kross verbreakt, sondern oft wirklich polyrhythmisch (etwa in *Slip Fall* oder *Rock You*). Wie jeder gute Schlagzeuger muss wohl auch ein Footwork-Tänzer zwei voneinander unabhängige Füße haben. Charakteristischerweise heißt ein Track *Work Me 2011*: Wird der von House oder Voguing bekannte Arbeitsbefehl *Work it* hier etwa nicht dem Körper, sondern der Musik aufgetragen? Müssen die Tracks arbeiten? Bei Traxman tun sie es jedenfalls: Vieles klingt hier aufwändiger ge- und verarbeitet als etliches auf der letztjährigen Compilation *Bangs & Works Vol. 2: The Best of Chicago Footwork*. Man kann *The Mind Of Traxman* auch ohne die interessantizistischen Stirnfalten des Hobby-Ethnologen durchhören.

Etwa ein Drittel der Nummern bedient sich im Soul- und Jazzarchiv. Dann erinnert Traxman stark an einen schnelleren Theo Parrish oder auch an Moodymann (bei *Chill*, *Itz Crack*, *Rock You* und anderen). Allerdings, die Füße! Die Ameisen bleiben im Hosenbein, auch sehr billige Claps, Snares oder Hi-Hats sind im Einsatz, um erst mal keine Gepflegtheit aufkommen zu lassen. Und die Stimmsamples bleiben nie lange allein, sie treten in einen rhythmischen Dialog mit anderen Vocals und sind deshalb mehr als akustischer Hüftschmuck. Footwork kann man sich noch nicht in der VIP-Zone des Clubs vorstellen. Es gibt also durchaus einige Unterschiede zu Mutter House.

*

Fotos aus dem Buch *Listen, Whitey! The Sights and Sounds of Black Power 1965–1975*
224 Seiten, Englisch, Fantagraphics — 05.03.12

C o m p i l a t i o n



V A R I O U S
Listen, Whitey!
Light in the Attic / Cargo — 02.03.12

Text — Sven Beckstette

Dreißig Jahre nach dem Ende der Black Panther Party zeichnet sich neuerliches Interesse an der afroamerikanischen Freiheitsbewegung ab. Neben dem Dokumentarfilm *The Black Power Mixtape 1967-1975* von Göran Hugo Olsson widmet sich auch ein Doppelpack aus Buch und Compilation dem schwarzen Amerika der sechziger Jahre. Der Anspruch ist dabei kein kleiner, behauptet Autor Pat Thomas doch, mit *Listen, Whitey! The Sights and Sounds of Black Power, 1965-1975* das definitive Verzeichnis zum Gegenstand vorzulegen.

Der Ansatz ist so naheliegend wie schlüssig: In den zehn Kapiteln des Buches betrachtet Thomas das wechselseitige Verhältnis von Politik und Popkultur. Zum einen geht er dem Einfluss nach, den das Gedankengut oder einschneidende Ereignisse des schwarzen Kampfes um Gleichberechtigung auf Musikerinnen und Musiker ausgeübt haben, und zwar nicht nur in den Stilen Soul und Jazz, sondern auch in Folk und Rock. Zum anderen legt er dar, wie die afroamerikanischen Aktivistinnen und Aktivisten ihrerseits das Medium Schallplatte zur Verbreitung ihrer Vorstellungen genutzt haben.

Im quadratischen Format eines Vinylalbums gehalten, entpuppt sich *Listen, Whitey!* als umfangreiches Archiv einzigartiger Dokumente: Ganzseitige Abbildungen der besprochenen Schallplatten werden mit Werbeartikeln und Anzeigenseiten in Beziehung gesetzt – schließlich galten auch für Protestlieder ökonomische Zwänge. Denn auch wenn sie es aufgrund ihrer zuweilen radikalen Botschaften kaum ins Radio schafften, gab es für sie trotzdem einen lukrativen Markt. Vom Debüt der Last Poets verkauften sich 300.000 Kopien allein durch Mund-zu-Mund-Propaganda.

Auch inhaltlich gelingt es Thomas, einige neue Perspektiven auf die Musikproduktion der Epoche zu eröffnen. Ein Blick auf das von Berry Gordy betriebene Label Black Forum, auf dem Reden von Martin Luther King Jr. und Lyrik von Amiri Baraka veröffentlicht wurden, lässt das politische Engagement von Motown in anderem Licht erscheinen. Zu den Verdiensten des Buches zählt außerdem, dass das musikalische Werk von afroamerikanischen Dichterinnen wie Wanda Robinson, Sarah Webster Fabio oder Nikki Giovanni eingehender als bisher gewürdigt wird, sodass der Anteil schwarzer Frauen an der Vorgeschichte des Rap endlich deutlicher zutage tritt.

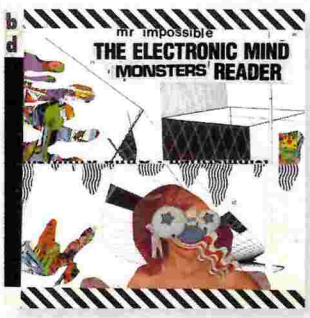
Der Katalog des Black-Forum-Labels steht auch im Zentrum des begleitenden Samplers. Von den insgesamt 16 Tondokumenten sind immerhin drei

bei der Motown-Unterfirma erschienen. Entsprechend dem Fokus des Buchs versammelt die Anthologie sowohl Auszüge aus politischen Reden von Stokely Carmichael oder Eldridge Cleaver als auch Musik von Gil Scott-Heron, Bob Dylan und John Lennon. Bekannte Stücke wie Marlena Shaws Live-Version von *Woman Of The Ghetto* (1973) stehen bislang nicht zugänglichen Liedern von etwa The Lumpen gegenüber, einer Band, die sich aus Mitgliedern der Black Panther Party zusammensetzte und bei Veranstaltungen der Organisation auftrat. Durch die Kombination aus Wort- und Musikbeiträgen funktioniert die Platte tatsächlich wie ein Soundtrack der Ära.

Als höchst problematisch erweist sich jedoch die Aufarbeitung des Themas im Buch. Es bleibt unklar, welche Kriterien Thomas für die Auswahl angelegt hat – schließlich ließe sich jeder Anti-Vietnam-Song eines Soul-Sängers mit der Black-Power-Bewegung zusammenbringen. Schwerer wiegt jedoch, dass Thomas sich zu sehr auf die Wirkung der zusammengetragenen Fundstücke verlässt. Die Zeugnisse werden zwar historisch kontextualisiert, allerdings ohne dass dabei benannt würde, für was sie genau als Beispiel dienen könnten. Auch eine übergeordnete Fragestellung lässt sich nicht ausmachen, weshalb die einzelnen Kapitel unverbunden nebeneinander stehen bleiben. Was aus der offensichtlichen Beziehung zwischen den politischen Vorgängen und der musikalischen Entwicklung abzuleiten ist, und warum es lohnt, sich dieser Fragen heute anzunehmen, dazu kann und will Thomas keine Auskunft geben. Damit hat er ausgerechnet das versäumt, was Stokely Carmichael 1968 seinen Zuhörern als grundsätzlich einbläute: einen eigenen Standpunkt zur Vergangenheit zu entwickeln.

*

A l b u m



B L A C K D I C E
Mr Impossible
Ribbon / Domino — 06.04.12

Text — Johannes von Weizsäcker

Im hoch gelegenen Feriendorf, umzingelt von Alpenglühen, geriet *Mr Impossible* dem Rezensenten zur Untermalung eines Balkon-Nickerchens und zeitigte Träume, in denen bald eklig grunzende Mammut-Außerirdische die seit Äonen unverändert in den Himmel ragenden Viertausender zertrümmerten, bald ungehobelte Sennen gegen die Berghüttentür bollerten und irgendwas wollten. Kein Wunder, denn beim wiederholten, diesmal wachen Durchhören des Werkes stach so manches Geboller heraus. Und eben allerhand Geräusche, deren Ursprung wohl männlicher Gesang oder irgendein Keyboard war, die aber unter Verwendung zahlreicher Klangverfremdungsapparate sowohl an animalisches Rebellieren auf einer Schweinefarm als auch an einen Dialog zwischen zwei großen, unappetitlichen Bewohnern eines fernen Himmelskörpers erinnerten.

Ein erbauliches Album also! Und musikalisch so schön zurückgeblieben! Schließlich liegen die Wurzeln von Black Dice im Punk! Seit etwa 15 Jahren liefern sie mehr oder weniger krachige und mehr oder weniger traditionell instrumentierte Spielarten dieses Fundaments. Im Falle von *Mr Impossible*, ihrem sechsten Album, bedeutet dies weniger Krach als vielmehr imposante Geräuschhuberei sowie weniger Bassgitarre und Schlagzeug als vielmehr, so vermutet man, total verrückte Software und wunderliche Vintage-Kisten mit Reglern dran.

Dennoch dienen Black Dice auf *Mr Impossible* als Grundlage simple, variationslose Rhythmen und über lange Strecken immer gleichartige Loops. Das nervt zwar gelegentlich, zumal die darübergelegte Geräuschvielfalt und deren lustvolle Zerknautschung eben gerade alles andere als primitiv ist und sich durchaus detailliert fortentwickelt, sodass man sich auch für die musikalische Grundlage eine ähnliche Entwicklungsfreude wünschte. Andererseits bewahrt das beharrliche Bumm-Tschack Black Dice davor, zum unsympathischen Progrockmonster zu verkommen.

Also kann man sich ganz darauf konzentrieren, wie hübsch all die verzerrt grunzenden, jaulenden und blubbernden Miniriffs und Geräuschflecken geschichtet sind. Sollten einige der Leser Kinder im frühen Fernsehalter sein oder regelmäßigen Kontakt zu solchen haben, wissen sie, dass Erwachsene das Mit-dem-Kind-Fernsehen oft stärker anstrengt als das Mit-dem-Kind-Herumtollen, da Ton und Schnitt von Kleinkindersendungen heutzutage einen unbezähmbaren Drang zum Hyperaktiven haben. Diese Sendungen werden gewiss von Menschen produziert, die in den neunziger Jahren neben dem Studium der Medienwissenschaften oder der Visuellen Kommunikation in aufreibenden Elektronikmusikprojekten vor sich hinloopten und friemelten. Jener Neunziger-Ästhetik sind auch Black Dice verpflichtet. Man fühlt sich wohlig an Mouse On Mars und Add N To (X) erinnert und dankt Black Dice die Anhebung jener Musikebene in die Sphären von Schweinerock und Monsterpunk. Und bollernden Sennen.

*

A l b u m

Bei Redaktionsschluss noch kein Cover vorhanden

H O T C H I P
In Our Heads
Domino / RTD — 08.06.12

T H E 2 B E A R S
Be Strong
Southern Fried / Alive — 27.04.12

Text — Holger Klein

Ungefähr zwei Jahre sind seit *One Life Stand*, dem letzten Album von Hot Chip, vergangen. Das Quintett um die alten Schulfreunde Alexis Taylor und Joe Goddard ist bislang stets mehr oder weniger knapp daran vorbeigeschrammt, die beste Popband der Nullerjahre zu sein. Man steht in der Tradition eines Pop-Verständnisses, das von Acts wie ABC oder Scritti Politti in den achtziger Jahren definiert worden ist. Taylor und Goddard sind unglaublich talentierte Songschreiber, und doch haben sie bis jetzt nicht das Überalbum aufgenommen, zu dem sie fähig wären. Käme ihnen nicht immer wieder ihre nerdige Eckigkeit in die Quere, könnten Hot Chip die Pet Shop Boys des 21. Jahrhunderts sein. Auf die volle Distanz eines Longplayers ist Goddard und Taylor bisher aber regelmäßig die Puste ausgegangen. Was bleibt, ist die Regentschaft über die Blogs.

Um es vorweg zu nehmen: Auch *In Our Heads* ist kein Album, das über die volle Spielzeit der elf Stücke jene Euphorie aufrecht erhalten kann, die der Opener *Motion Sickness* – im besten Sinne an einen New-Order-Song aus den neunziger Jahren erinnernd – auslöst. Vielmehr kann man weite Strecken dieses knallhart auf plakativen Dance-Pop getrimmten Albums mit dem

Clubmusik mit GERD JANSON

Directs

1

2

3

»Diana Ross, Kate Bush, Neil Young, Todd Rundgren, Nile Rodgers, Larry Levan, Walter Gibbons, Arthur Russell…« Die Katze ist nicht erst bei dem Stück *Bombastic*, das obige Aufzählung bemüht, aus dem Sack, auch wenn der Klappentext zu dem ersten Album von Adam Bainbridge alias KINDNESS[1] (Female Energy / Cooperative Music) den Leser/Hörer glauben machen will, das Wunderbare an seiner Musik sei, wie wenig sie über ihre Herkunft verrate. *World, You Need A Change Of Mind* ist ein Wirklichkeit gewordenes Referenz-Perpetuum-mobile. Das Debüt von Kindness erstellt – einem nervösen YouTube-Finger gleich – eine Playlist, die einer Bestenliste aus vierzig Jahren Pop- und Tanzmusik gleicht. Mit der distinguierten Gelassenheit eines Briten aus Peterborough führt Bainbridge Arthur Russell und Neil Young auf dem Holzboden der Paradise Garage zusammen, begeistert Morrissey für die S.O.S. Band und Go-go-Funk aus Washington, und das alles scheinbar auch noch ohne einen Tropfen Schweiß zu vergießen. Dabei sieht der langhaarige Peter Pan auch noch unverschämt gut aus, löst das ewige Dilemma zwischen Geist und Körperlichkeit in Wohlgefallen auf, und fabriziert mit der Hilfe von Philippe *Cassius/ Motorbass* Zdar endlich wieder ein Popalbum, zu dem man tanzen kann und das kein einziges Mal die leidliche und auch beckmesserische Frage nach Authentizität aufwirft. Fazit: Bedeutungsschwangere Formeln wie »get up, get down« klangen noch nie so klug.

Weit davon entfernt, zur Projektionsfläche eines Personenkultes zu werden, ist der zweite Brite in dieser Kolumne. Matt Cutler, der sich in todsicherer psychoanalytischer Selbsteinschätzung LONE[2] nennt, legt sein bereits fünftes Album vor und verschwindet als Person wie immer vollständig hinter seinem Werk. Erschienen auf der von Londoner A&R-Goldgräbern reanimierten Belgien-Techno-Plattform R&S, ist *Galaxy Garden* das Paradebeispiel für Musik von Menschen, die mit englischem Frühstückstee, verbrannten Pilzen, Alkopops, Designerdrogen und der Ravemusik ihrer älteren Brüder und Schwestern groß geworden sind. Lone ist UK-Bass-Musik für Melancholiker, die eine Gamelan-Dokumentation auf dem Discovery Channel verinnerlicht haben. Doch wer jetzt einen desolaten Shoegaze-Soundtrack mit offenen Pulsadern, aus denen die Hoffnungslosigkeit trieft, erwartet, wird enttäuscht. Lone macht 8-bit-Klimper-Arien, die Risse in die Betonplattenbauten seiner Heimat Manchester treiben, einmal mehr den *Pacific State* von 808 State ausrufen und gleichzeitig wie vertonte Postkarten aus dem sonnigen spanischen Exil klingen.

Ins Exil hat sich DJ NATURE[3] ziemlich früh geflüchtet. Eigentlich als DJ Milo ein veritables Mitglied der Bristoler Wild Bunch, aus denen schließlich Massive Attack hervorgehen sollten, flüchtete er lieber nach Tokio, während man sich in seiner Heimatstadt die Taschen des umgelegten Triphop-Mäntelchens vollstopfen konnte. Als ewiger Hipster macht man das schließlich so. Mittlerweile in New York angekommen und dort in den frühen Neunzigern als eine Art Deep-House-Version von Todd Terry unter dem Namen Nature Boy mit Sampler aktiv, präsentiert sich der große Schüchterne mit *Return Of The Savage* auf dem New Yorker Label Golf Channel erstmals wieder einem größeren Publikum. Dieses konfrontiert er mit der Reife eben jener sample-verliebten Spielart von House, die eine gerade Bassdrum auch für Hiphop-Fans goutierbar machte, und weist so auf eine Zeit hin, in der Bobby Konders, die Jungle Brothers und der schon erwähnte Todd Terry sehr gut in einem Jeep Platz fanden.

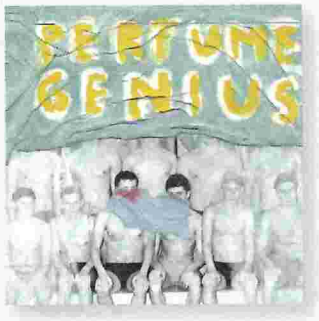
*

Attribut solide beschreiben. Dennoch: Songs wie *How Do You Do* kommen mit großartigen Hooklines, die erste Single *Flutes* schleicht durch die Hintertür und beeindruckt mit ihrem Produktionsspagat zwischen Club und klassischem Pop. Und zwischen all den Uptempo-Nummern ist den Popromantikern mit *These Chains* doch ein Song für die Ewigkeit gelungen, der uns daran erinnert, dass es kaum jemanden auf dieser Welt gibt, der schönere Electro-Lovesongs schreibt.

Legendär sind Hot Chip auch für die Vielzahl ihrer Nebenprojekte. Al Doyle und Felix Martin sind Teil der Band New Build, die mit *Yesterday Was Lived And Lost* gerade ein ausgezeichnetes Art-Pop-Album in die Läden gebracht hat. Alexis Taylor widmet sich unterdessen dem Projekt About Group, die mit *Start And Complete* im letzten Jahr bei Domino ein Album veröffentlicht haben, dessen Eckpunkte Al Green und Robert Wyatt sind. Und Joe Goddard hat gerade sowohl eine Solo-Single auf den Markt gebracht als auch gemeinsam mit dem Produzenten Raf Rundell eine LP, die sich den Facetten klassischer House-Music auf knuddelig-unterhaltsame Weise nähert. The 2 Bears nennen sich die beiden in diesem Fall. Mit *Be Strong* ist ihnen ein Album gelungen, das eine ganze Reihe erstaunlicher Momente bereithält. »Some people say that music sets you free, but all my life music has imprisoned me« – diese Textzeile des an gospelnahe House-Tracks der späten Achtziger und frühen Neunziger erinnernden Titelsongs ist einer von ihnen. Dazwischen gibt es irre Country-Anspielungen oder auch mal 2-Step-Garage-Anklänge. Ein durchweg sympathisches Projekt mit klamaukigem Novelty-Faktor.

*

A l b u m



PERFUME GENIUS
Put Your Back N 2 It
Matador / Beggars Group / Indigo — 14.03.12

Text — Thomas Hübener

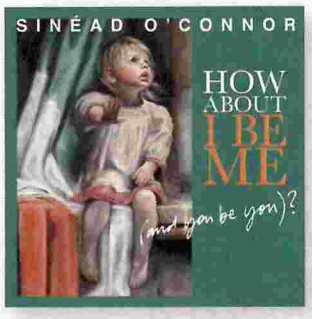
Der deutsche Frühklassizist Johann Joachim Winckelmann wurde nicht müde, die »Andeutung aller Kleinigkeiten« in einem Werk als ästhetische Untugend zu verwerfen. Im erschlagenden Monumentalismus verwirrender Mannigfaltigkeit, gab er 1759 zu Protokoll, verrate sich der Pseudo-Künstler mit krudem Verstand, der »seine Blöße in der Vielheit verstecket«.

Mit dem jüngsten, sehr gelungenen, aber nicht unproblematischen Album des Amerikaners Mike Hadreas alias Perfume Genius hätte der schönheitsbesessene Stichwortgeber Goethes und Schillers in dieser Hinsicht vermutlich keine Probleme gehabt: In den selbst produzierten intimen Pianominiaturen des Sängers bleibt alles skizzenhaft, angedeutet, unausgemalt. Man kann sich genau vorstellen, an welchen Stellen ein von einem Majorlabel beauftragter Zampano-Produzent gesagt hätte: »Und hier kommen jetzt die Streicher«, »Und nun wiederholt der Gospelchor den Refrain«. Hadreas hat gut daran getan, auf fast alle zusätzlichen instrumentalen Koloraturen zu verzichten. Fast scheint es, als habe er seinen skelettierten Stücken in nachträglichem Asketismus wieder ausgetrieben, was sie an musikalischem Fett bereits auf den Rippen hatten. Dadurch hört man das in seiner Abwesenheit anwesende, weil mitgedachte große Orchesterarrangement gleichsam als Leerstelle, Lücke und Mahnmal für eine unpassende Fülle.

Unpassend wäre jeder Schritt in Richtung Opulenz deshalb, weil Hadreas alles dafür tut, zu einer kristallinen Reinheit des eigenen Schmerzes zu finden. Der programmatische Titel des berühmten Beuys-Environments *zeige deine wunde* (1974/75) könnte als Credo über dem Werk des schwulen Ex-Junkies stehen. Sein Gesang ist ein Flehen, das immer wieder mit letzter Kraft am Kippen ins Weinen gehindert wird. Anders als bei Xiu Xiu wird der Schmerz nicht in regelmäßigen Abständen im Affekt der Aggression aufgelöst und dadurch erträglicher. Manchmal fühlt man sich, als sei man versehentlich in eine tränenreiche psychotherapeutische Kindheitsaufarbeitungssitzung geplatzt. Jedermanns Sache sind vertonte Patientenprotokolle nicht. Man erinnert sich hier an den schönen John-Cage-Ausspruch, er werde zwar gern von Musik bewegt, aber ungern gestoßen. Auch Winckelmann hätte so viel Schmerzens-FKK ästhetisch nicht behagt: Zwar werde die Seele in heftigen Leidenschaften profilierter und charakteristischer. Schönheit bedeute aber gerade einen Verzicht auf allzu starken Ausdruck. Klassizisten sollten also um die Musik des Expressionisten Hadreas eher einen Bogen machen.

*

S o n g



SINÉAD O'CONNOR
V.I.P.
One Little Indian / RTD — 09.03.12

Text — Oskar Piegsa

»The righteous shall be bold like a lion«, bläut ein Pastor seiner Gemeinde ein: »bold like a lion, bold like a lion!« Mit einem Sample dieser Motivationspredigt beginnt *V.I.P.*, der abschließende Song von Sinéad O'Connors neuem Album, auf dem sich auch die Sängerin *bold*, also selbstbewusst und furchtlos, zeigt. Das war nicht immer der Fall. Sinéad O'Connor führe »die sexistische Gattung Frau-als-geiles-Emotions-Opfer durch die Hintertür« wieder ein, hieß es 1990 in *Spex*. Damals hatte sie gerade ihre toughen Outfits aufgegeben, um im Video zu *Nothing Compares 2 U* devot in die Kamera zu blicken und ihr Liebesleid zu klagen, bis ihr eine Träne über die Wange kullerte. Als *Emotions-Opfer* wurde sie auch in anderen Medien abgefertigt, zuletzt Ende 2011, als ihre vierte Ehe eigenen Angaben zufolge nach 17 Tagen in die Brüche ging. *How About I Be Me (And You Be You)?*, so nennt sie ihr neues und inzwischen neuntes Album. Auf dem Cover zeigt es ein Mädchen, das den Betrachter von sich weist, und O'Connor singt in einem der Songs: »Why don't you tell somebody else that they're selfish, a weakling, coward, a pathetic fraud?« Ihr Album ist reich an rhetorischen Fragen, die sich als *Fuck You* an ihre Gegner erweisen – auch in *V.I.P.*

Mit den letzten Worten des gesampelten Predigers setzt ein Cello ein, das in den folgenden sechs Minuten einen einzigen Akkord durchhalten wird. Darüber singt O'Connor mit verhallter Stimme. Die Strenge und der Sound erinnern an eine kirchliche Liturgie. »Wer einen andern zurechtweist, / findet schließlich Dank, / mehr als der Schmeichler« (Sprüche 28,23), heißt es in der vom Prediger zitierten Bibelstelle. In *V.I.P.* hagelt es nun Zurechtweisungen an Kirche und Kulturbetrieb. Früher hätten Künstler noch für die Menschen gesprochen, singt O'Connor, heute herrsche das »teuflische« MTV. Die Jugend werde dazu verführt, nach Louis-Vuitton-Taschen, Manolo-Blahnik-Schuhen und Blitzlichtgewittern zu gieren. Was könne man da noch antworten, wenn Gott am jüngsten Tag fragt, wie wir unser Leben geführt haben? Eine spirituelle Wende scheint folglich geboten, doch auf die katholische Kirche ist laut O'Connor dabei kein Verlass, denn die erziehe ihre Gläubigen zu Fans. Anstehen, um sich mit dem Papst fotografieren zu lassen? Das sei krank, singt O'Connor. Der »wirklich, wirklich wahre V.I.P.« sei nur Gott. Zum Abschluss ihres Songs betet sie deshalb das Gloria Patri: »Ehre sei dem Vater und dem Sohn« und so weiter.

Man muss das nicht bis ins Detail ernstnehmen, um Sinéad O'Connor dazu gratulieren zu können, im Glauben endlich Kraft gefunden zu haben. Doch da postet sie schon verworrene Essays über den Heiligen Geist in ihrem Blog, trägt in einer Talkshow einen Pullover mit dem Aufdruck »My God Rocks« und nährt den Verdacht, dass sich in ihrer naiven Kulturkritik und ihrem missionarischen Eifer nur der alte Hang zur Überkompensation äußert. Gott bewahre! In jedem Fall bitte die Hintertüren verschlossen halten.

*

A l b u m

ALABAMA SHAKES
Boys & Girls
Rough Trade / Beggars Group — 05.04.12

Text — Christoph Twickel

What can a poor girl do, 'cept play in a rock'n'roll band? »Wir haben die Band gezwungenermaßen gegründet«, sagt Sängerin und Gitarristin Brittany Howard, »was hätte man sonst in Athens, Alabama, machen sollen, außer sich jeden Abend zu betrinken?« Womit eigentlich schon das Wesentliche über Alabama Shakes gesagt ist. Der etwas zu authentisch-ländliche

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von DIEDRICH DIEDERICHSEN

Werke II

1

2

3

Zu den großen anthropologischen Erfolgen der achtziger Jahre gehört es, die narkotische Ödnis jener ebenso stumpf- wie tiefsinnigen New-Wave-Monotonie begründet zu haben, die seitdem von manchen Menschen als rhythmische Heimat, von anderen als perkussives Exil an solchen Tagen betrachtet wird, an denen man sich offensiv hängen lassen (oder auch aufhängen) will. Bei der aktuellen Hochkonjunktur der Depression ist das marschähnliche Getrappel überall: die Beats der Linie Joy-Division-Gothic mit ihren diversen Abzweigungen, etwa Richtung Neo-Folk oder Doom. Und immer war eigentlich klar, dass diese Linie auch im Unendlichen nicht mit der Linie Swing/Funk zusammentreffen wird. Doch das ist Unsinn. Neulich beim naturbekifften Anhören von *Unreleased?* (Rune Grammofon), von FIRE![1] gemeinsam mit JIM O'ROURKE eingespielt, wurde mir klar, dass diese Begegnung nicht nur in diversen, mitunter noch scheuen Aufeinandertreffen von Drone/Metal und experimentellen Musikern stattgefunden hat. Sie ist in verschiedenen Projekten der Chicagoer Free-Szene, zu der man ja auch FIRE! mindestens über ihr Mitglied Mats Gustafsson rechnen muss, immer wieder kultiviert worden: von The Thing bis zu Matana Roberts oder auch anderswo bei Sabir Mateen oder Matthew Shipp. Im Grunde ist die längst vollzogene Fusion von Funk und Depri der ansteigende, zentrale Groove der Gegenwart – Voraussetzung: lebende Schlagzeuger.

Jazz – oder was daraus hervorging – ist einfach überall dabei. Diese Leute bringen etwas mit, was anderen vielleicht mehr und mehr abgeht, zumindest auf der Ebene des Einzeltons: Artikuliertheit. Oder auch andersrum: noch eine Begegnung von Parallelen, deutlich vor dem Unendlichen. Der Artikulierteste von allen, der Perkussionist und Komponist Michael Wertmüller, arbeitet ja seit Jahren – etwa im Trio Full Blast mit Marino Pliakas – mit Peter Brötzmann zusammen, dem Gigant der Behauptung, dass Artikulationsgenauigkeit nur bei Gefahr ihres Dementi (durch physische Überwältigung, expressive Verschleifung oder auch harten Humor) interessant oder überhaupt zu haben ist. Bei der Aufführung von Wertmüllers Donaueschinger Auftragskomposition *Sketches and Ballads* (Trost) mit einer erweiterten FULL BLAST[2]-Besetzung tritt Brötzmann auf wie ein Schauspieler, der sein ganzes Gewicht in die Waagschale von Genauigkeitsperformances von z.T. historisch wirkenden Sensibilitäten (und Sentimentalitäten) wirft, die Wertmüller, der bei seinen eigenen präzisistischen Percussion-Passagen bis an die Grenzen der Selbstironie genau ist, diesmal für ihn vorgesehen hat. Was schneidet sich hier im Nicht-Unendlichen? Lester Young und die höhere Mathematik neuester Musik? Jedenfalls unerhört.

Am irresten in diesem Sinne aber ist das Wiederfinden einer CD, die sich irgendwo im Messie-Haushalt verkrochen hatte: die Filmmusik zu Enzo G. Castellaris *Gli Occhi Freddi Della Paura* (u.a. Dagored), nominell von Ennio Morricone geschrieben, de facto aber zu weiten Teilen von dem legendären Komponisten-Ensemble GRUPPO DI IMPROVVISAZIONE NUOVA CONSONANZA[3] er-improvisiert. GINC war ein um 1965 von Franco Evangelisti gegründetes Kollektiv von Komponisten, darunter Mario Bertoncini, Egisto Macchi, Roland Kayn, Ivan Vandor und wechselnde andere – und eben Morricone. Aus der Improvisation heraus, unterstützt von bestimmten Kommunikationsregeln und bei Einhaltung bestimmter Probe- und Übungsexerzitien, wollte man das Musizieren als Handlung retten. Obwohl ihre ersten Alben in Psychedelic-Covern steckten und hippe Grafik vorzeigten, hatten sie mit Jazz und Pop wenig am Hut. Nach Umbesetzungen gab es dann in den mittleren Siebzigern eine viel diskutierte zweite Phase, in der Verhaltensformen (sogenannte *Scheme*) benannt und zur Grundlage des Spiels werden sollten – aber kein Mensch redet vom Jahre 1971, in dem diese Leutchen dann doch den avanciertesten Jazz des Planeten aufnahmen. Offensichtlich hatte man nicht nur den Ekel vor Beats und Bassfiguren überwunden, die strengen Komponisten hatten sich den amtlichsten Kollektiv-Groove im Stile der zeitgleich operierenden Miles-Davis-Gruppen beigebracht (mit Ennio als gelegentlichem Miles-Darsteller!). Neben dem erwähnten Soundtrack findet man diese Musik nur noch auf der ebenfalls 1971 aufgenommenen LP *Niente* (2010 als CD auf Cometa, jetzt als LP auf OMNI bzw. The Roundtable), die aber erst später verfügbar wurde (womöglich auch auf der sagenhaften *The Feed-back* von 1970, die aber so rar ist, dass ich sie noch nie hören konnte): Nie hat irgendetwas so zwickend und tödlich gegroovt. Aber auch die ganzen Erfahrungen aus den akademischeren Klangerforschungsimprovisationen der früheren Platten werden mit großer Genauigkeit in psychedelische Unterwelten getrieben, deren unfassbare Unluft man geatmet haben muss.

*

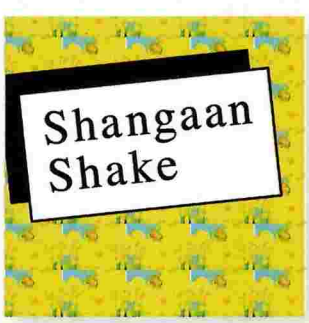
Vollbart des Bassisten zusammen mit dem akademischen Brillenmodell, das Howard bei den Late-Night-Show-TV-Auftritten trägt, die die Alabama Shakes derzeit absolvieren, ließen kurzzeitig vermuten, es könne sich um Hipster aus NYC handeln, die einen auf abgehangenen Southern Rock machen.

Doch alle Recherchen ergeben: Es handelt sich tatsächlich einfach um eine schwitzige Rockband aus dem schwitzigen Süden der USA, und sie klingen wie Creedence Clearwater Revival. Allerdings mit dem nicht unwesentlichen Unterschied, dass sie von einer Frauenstimme getragen werden. Und was für eine! Vor ein paar Monaten tauchte der Song *Hold On* als Teaser im Internet auf – und ich kenne niemanden, der sich seinem Charme entziehen konnte. »Es ist, als flössen die Seelen von Jimi und Janis durch sie hindurch«, bricht es aus einem YouTube-Kommentator heraus, und Late-Night-Talker Conan O'Brien kriegt sich vor lauter »Fantastic!«-Rufen gar nicht mehr ein.

Retromania hin oder her: Recht haben sie. *Hold On* ist dann auch der unerreichte Hit des Albums, der Rest kommt da nicht ganz ran – und wird doch immer besser, je öfter man das Album hört. Es klingt alles so, als wäre es 1969 aufgenommen worden – und trotzdem summt in den Songs auch ein Wissen um Punk, Grunge, ja sogar Disco ganz dezent im Hintergrund mit. »Wenn ich leise singe, fühle ich mich lahm«, sagt Brittany Howard. »Aber wenn ich laut singe und alles gebe, dann ist alles egal: woher ich komme, ob ich arm bin oder was ich anhabe. Raise your voice and be who you wanna be!«

*

C o m p i l a t i o n



V A R I O U S
Shangaan Shake
Honest Jon's / Indigo — 02.03.12

Text — Alexis Waltz

Vor zwei Jahren veröffentlichte das Londoner Label Honest Jon's *Shangaan Electro*, ein Album mit Tanzmusik aus dem Johannesburger Stadtteil Soweto. Der Untertitel *New Wave Dance Music From South Africa* führte allerdings in die Irre. Die dort vertretene Musik hatte weder etwas mit New Wave im engeren Sinn zu tun, noch wurde hier umfassend aktuelle Tanzmusik aus Südafrika vorgestellt.

Bei Shangaan Electro handelt es sich um ein Mikrophänomen. Der Produzent Richard Hlungwani versah die traditionellen Songs verschiedener Bands der Volksgruppe der Shangaan mit elektronischen Grooves. Das Publikum verlangte bei örtlichen Tanzveranstaltungen ein immer schnelleres Tempo. Bald bewegten sich die Tänzer zu 180 beats per minute – Geschwindigkeiten, die hiesigen Clubbern höchstens von Gabba und Drum'n'Bass bekannt sind. Es entstand ein eigener Tanz: In mit Kugelbäuchen ausgestopften, farbigen Arbeiteroveralls stürzt man der Musik eher hinterher, als sich von ihr tragen zu lassen. Der bald Shangaan Electro genannte Sound orientiert sich an keinem internationalen Dance-Stil und steht in expliziter Opposition zur südafrikanischen Popmusik, die dem amerikanischen Hiphop nacheifert.

Tatsächlich setzt Shangaan Electro Musik und Körper in ein völlig anderes Verhältnis als alles, was auf westlichen Dancefloors erklingt. Die hiesige Clubmusik will Klangraum und Körper verschalten. Um sie in Bewegung zu versetzen, machen Bässe und Bassdrums die Körper der Tänzer zu ihrem Resonanzraum. Die Shangaan-Grooves tauchen aber nicht in die Körper ein, sie durchzucken sie wie Stromschläge.

Auf *Shangaan Shake* lässt Honest John's diesen fremdartigen Sound von zwölf elektronischen Musikern aus Großbritannien, Deutschland und den USA bearbeiten. Remixe sollen normalerweise ein massenmediales Popereignis mit einer spezifischen Örtlichkeit verbinden oder benachbarte Mikro-Zusammenhänge vernetzen. Bei diesen Bearbeitungen aber geht es um mehr: nämlich darum, entgegengesetzte Klangphilosophien in Beziehung zu setzen. Die zentralen Namen der Autoren-Clubmusik von Mark Ernestus bis Theo Parrish werden ebenso vor diese Aufgabe gestellt wie Vertreter neuer Underground-Dance-Styles wie Chicago Juke.

Die Qualität der Mixe variiert stark: Unbefriedigend sind die Versionen, bei denen die jeweiligen Producer von ihren typischen Track-Schemata ausgehen und das Ausgangsmaterial nur in kurzen Zitaten erscheinen lassen: Im Lo-Fi-Psychedelica-Sound von Hype Williams verlieren die südafrikanischen Chöre ihre Spezifik, die nervösen Percussion-Sprengsel lassen den Dubstep des Peverelist verwaschen klingen. Der raunende Ambient von Demdike Stare setzt der Rätselhaftigkeit des Shangaan-Sounds seine eigene Rätselhaftigkeit entgegen.

Überraschenderweise gelingt den amerikanischen Musikern ein selbstverständlicherer und ebenbürtiger Umgang mit dem Shangaan-Sound: Die Juke- bzw. Footwork-Artists aus Chicago und Anthony Shakir aus Detroit können ihre spröden Analog-Grooves problemlos neben die wiederständigen Klänge aus Soweto stellen. Eine intime Beziehung zwischen Eigenem und Fremdem entwickelt sich in den Versionen von Mark Ernestus und Ricardo Villalobos & Max Loderbauer. Ihnen gelingt ein echter Dialog zwischen den jagenden Shangaan-Grooves und der zentrierenden, tragenden Bassdrum. Die Schockwirkung dieser Musik aus Afrika einfach auszuhalten, gelingt am besten Slo-Mo-House-Godfather Theo Parrish: In seiner Version ist die meditative, melancholische Entrücktheit seines eigenen Signatur-Sounds komplett verflogen. Parrish verleibt sich den Shangaan-Irrwitz ein und oszilliert zwischen Begeisterung und Überforderung, zwischen Affizierung und Atemlosigkeit.

*

A l b u m

C H R I S T O F K A T H E R / M A R K U S M A R I A H O F F
Das Oldschoolformat der Zukunft
Ununeux / Cargo — 23.03.12

Text — Ulrich Gutmair

Wenn spätere Generationen über unsere Zeit wissen wollen, wie es war, brauchen sie nur Houellebecq zu lesen oder sich aus den Archiven extremistische Metalplatten runterzuladen. Hier wie dort wird versucht, die Wahrheit zu sagen. Motörhead sei Musik zum Zeitalter der Massenvernichtung, meinte Lemmy Kilmister. »Firestorm coming closer / Napalm to the bone«, sang er in *Bomber*.

Übertrieben schnelle, laute und aggressive Musik mit Schlagzeug, Bass und Gitarre ist seitdem immer wieder bevorzugtes Medium für Leute, die ungeschönte Betrachtungen der modernen Existenz zum Besten geben wollen. Dass sie aber auf Deutsch singen, und die Musik dem Sprachrhythmus dieser doch etwas sperrigen Sprache folgt, ist selten. »Wir sind gegen Regenwaldabholzung und Überfischung. Nach dem Seelachsfilet an Kräutersauce unter die Regenwalddusche zur Erfrischung. Wir wollen, dass man Leben achtet. Wir essen nur zertifiziert geschlachtet. Wir schützen unsere wirtschaftlichen Interessen. Wir schätzen gutes Essen. Wir sind uns unserer Verantwortung bewusst. Was abzugeben, haben wir keine Lust«, heißt es in *Weltgewinner* von Christ of Kather und Markus Maria Hoff.

Früher waren sie mit der Death-grindcore-Combo Japanische Kampfhörspiele unterwegs. *Das Oldschoolformat der Zukunft* heißt ihr erstes Album als Duo. Es sind 28 Stücke einer eher krasseren Sorte von -core darauf. Einige dauern genau elf Sekunden und

Selten gehörte Musik mit JOACHIM ODY

1

2

3

»Am Anfang habe ich nichts, am Ende habe ich alles.« Dieses 1985 veröffentlichte Statement, mit dem der große amerikanische Komponist Morton Feldman zwei Jahre vor seinem Tod quasi apodiktisch seine Arbeitsweise formulierte, könnte man durchaus als impulsgebend für einen nicht unerheblichen Teil großformatiger elektronischer Werke bezeichnen, die gerade im Bereich minimalistischer, technoider Gestaltungskraft gerne sprießen und gedeihen. Aber Feldman bezog sich mit seinen Worten indirekt auf eine seiner letzten Kompositionen, das im selben Jahr entstandene Klavierstück *For Bunita Marcus*, das von äußerster Reduktion durchdrungen ist, um aus der Stille heraus ein formvollendetes Ganzes zu schaffen. Es ist eine Großtat ohnegleichen, dass zwei Koryphäen elektronischer Metamorphosen, OREN AMBARCHI und THOMAS BRINKMANN[1], dieses selten aufgeführte Werk zur Grundlage ihres Stücks *The Mortimer Trap* (Black Truffle / Kompakt) genommen haben. Und doch ist es keine 1:1-Umsetzung – geblieben sind im Grunde nur die Länge (ca. 78 Minuten) und die Modulations-Bandbreite. Von der ersten Sekunde an bestimmt ein in Tonhöhe und Frequenz in etwa gleichbleibender Sinuston das Geschehen, der in der Lautstärke schwankend von zittriger Energie geprägt ist. Schon bald untergräbt dunkles Pochen den mystischen Klagegesang, und später sorgt ein sanft treibender Beat für die weitere Durchführung. Was dann folgt, ist ein herrliches Umherschweifen von perpetuierenden Motiven inklusive irreführender Exkurse und kurzer spaciger Klangtupfer. Meisterlich. In seiner Density, also Dichte, erinnert *The Mortimer Trap* mitunter an die Schweizer Region von Stockhausens *Hymnen*, aber unterschwellig ist es doch der Versuch einer elektroakustischen Feldman-Transzendenz – man muss nämlich dazusagen, dass Morton Feldman niemals elektronische Musik geschaffen hat.

Überhaupt OREN AMBARCHI: Gebärdet er sich jetzt als Überflieger auf Teufel komm raus? Kaum ein Monat vergeht, in dem nicht irgendetwas Neues von ihm erscheint. Zum Beispiel dies hier: Als Dokument seines jährlichen Aufeinandertreffens mit KEIJI HAINO und JIM O'ROURKE[2] ist die Aufnahme *Imikuzushi* (Black Truffle) entstanden, die das Multitalent von seiner eher antizyklischen Seite als Schlagzeuger zeigt. Zusammen mit O'Rourkes mächtigen Bassriffs, mit Hainos chromatischer Schreddergitarre und heulenden Vocals assimiliert sich ein homogenes Free-Power-Trio, das in vier extralangen Tracks ein hypnotisches Konglomerat aus tosenden Garage-Rock-Traditionen, Free-Jazz-Attitüden, Lärm-Exaltationen und kurzen ruhigen Verschnaufpausen messerscharf fassoniert.

Gewinner dieser Kolumne ist aber der Franzose MARC EUVRIE[3], ein Ex-Hardcore-Punk, der mit *The Eye Of Time* (Denovali) in sechsjähriger Arbeit (plus zwei Jahre für die Gestaltung des prächtigen Booklets) ein schwer zu durchschauendes, unglaublich opulentes Solowerk ausgetüftelt hat, das seine Sicht der Welt darlegt. Die ist selbstredend schwer nihilistisch und bewegt sich musikalisch weitgehend auf typischen Denovali-Pfaden. Aber die Kategorie »neoromantischer Doom Metal« erweist sich doch als Trugschluss. *The Eye Of Time* ist eher in der Hauntology-Ecke anzusiedeln: finsterster Dubstep, gespenstische Effekte, Drones, Loops, Samples und jede Menge traumatische Stimmungen. Das aufrichtige Leben der Gegenwart im Blickwinkel milchiger, trüber Augen. Ojemine, sind die denn jetzt alle total übergeschnappt? Dennoch: Der profunde Kern dieser Zwei-Stunden-Monstrosität lässt einen nicht kalt. Bei aller Irrwitzigkeit bleibt im Nachhall etwas sehr Substanzielles hängen, das einen noch lange beschäftigen wird.

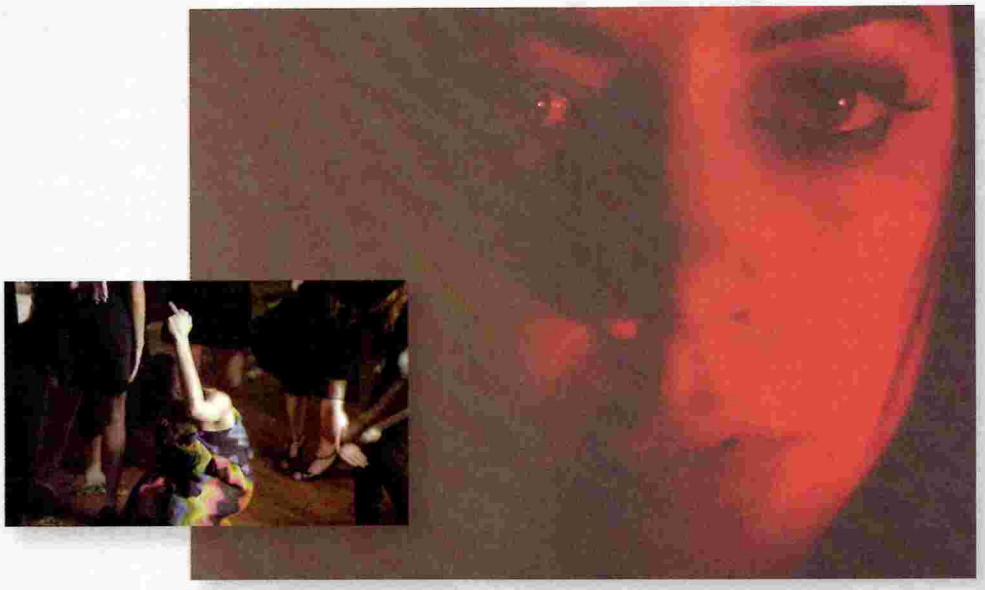
*

umfassen nur ein paar Zeilen Text. Die Titel heißen *Arbeitenarbeitenarbeiten*, *Bombt die Dritte Welt weg* oder *Gesellschaftsordnung*. Es geht gegen brave Metalfans, Verschwörungstheoretiker, Atomkraft, Autolobbyisten, Konsumkritikkonsumenten, also gegen so gut wie alles und gegen uns alle.

»Arbeitenarbeitenarbeiten-arbeitenarbeiten, es gibt kein Gestern, kein Heute und kein Morgen. Und von der Kohle neue Geräte kaufen, die für die Löschung des Bewusstseins sorgen«, brüllt Kather über einen ultraschnellen Beat.

Vor dem Hintergrund des allgemeinen Versumpfens in den Archiven ein Album *Das Oldschoolformat der Zukunft* zu nennen, zeugt von einem scharfen Bewusstsein dafür, wie wenig Alltagserfahrung und Gegenwärtigkeit im Pop heute bedeuten. Im Video zu *Weltgewinner* kann man sehen, wie Leute in Massen klatschen, wie Bomben in Massen abgeworfen, Lebensmittel in Massen produziert werden und wie ein einzelnes Schwein zuckt, das nicht korrekt exekutiert wurde. Kather und Hoff erinnern mit protestantischer Strenge daran, dass Kapitalismus und Moderne ständig neue Widersprüche produzieren, die kognitiv nicht auflösbar sind. Vielleicht sollte man ihre Musik Ethikcore nennen: »Sie will euch nicht belehren. Sie will euch nicht bekehren. Sie will sich nicht beschweren, sondern nur ein bisschen eure Ruhe stören«, singt Kather in dem Stück *Musik soll eigentlich schön sein*.

*



Father John Misty *Hollywood Forever Cemetery Sings* (USA, 2012)
Regie — Noel Paul

V i d e o

F A T H E R J O H N M I S T Y

Hollywood Forever Cemetery Sings
Bella Union / Cooperative Music — 27.04.12

Text — Ralf Krämer

Der Hollywood Forever Cemetery war von 1920 bis 1998 im Besitz von Filmstudios, also eine Art Firmenfriedhof, auf dem verdiente Arbeitnehmer wie Cecil B. DeMille oder Douglas Fairbanks ihre letzte Ruhe fanden. Im Sommer finden dort, mitten in Los Angeles, Freiluftkinoveranstaltungen statt, bei denen der nekrophile Cineast zwischen Grabsteinen zum Filmklassiker sein Picknick einnimmt. Was für ein Lana-Del-Rey-mäßiger Ort! Als begabte Retro-Streberin ging Del Rey letztes Jahr im ersten Video zu ihrem James-Dean-Gedächtnis-Song *Blue Jeans* allerdings noch einen Schritt weiter zurück und fügte dort einen Filmschnipsel des Friedhofportals aus der Zeit vor 1920 ein – damals hieß das Areal noch Hollywood Memorial Park Cemetery.

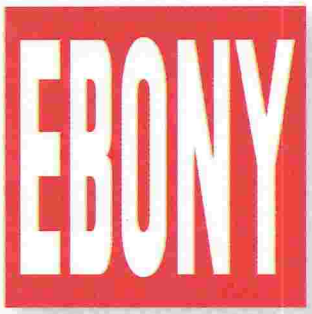
Joshua Tillman, der zurückgetretene Drummer der Fleet Foxes, scheint nun unter seinem Solo-Alias Father John Misty eine Art Retourkutsche auf Del Reys Retro-Romantik zu fahren, was neben den Hollywood-Referenzen vor allem seine verschlurft verhallte – also Del-Rey-mäßige – Gesangsperformance nahelegt. Regie beim Video zu *Hollywood Forever Cemetery Sings* führte ein Mann namens Noel Paul. »Jesus Christ!«, ruft Tillman das »girl« gleich zu Beginn zur Ordnung und fragt: Was sollen nur die Leute denken, wenn ich mit dir auf einer *echten* Beerdigung aufkreuzen würde? Als würde jemand, der Found-Footage-Collagen an die Stelle *echter* Erinnerungen setzte und violinenschwangeren *Born-to-Die*-Existenzialismus betreibt, im Ernstfall weniger wissen, wie man sich auf einer Trauerfeier verhält, als jede andere Mittzwanzigerin.

Im Video sehen wir das *girl* (gespielt von der famosen Aubrey Plaza aus Judd Apatows *Funny People*), wie es alle Mahnungen mit dem Mittelfinger beantwortet und sich auf einer *funeral party* umso mehr daneben benimmt. Vor tanzenden Trauergästen schmeißt sie Dinge durch die Gegend und greift einem weißen Jesus an die Stigmata, mitten auf dem Trauer-Floor. In Strophe zwei gesteht der Sänger, von der Blasphemikerin auf dem Hollywood Cemetery geküsst worden zu sein. Er schämt sich: »We should let this dead guy sleep«. Prompt muss das *girl* im Nebel mit einem Geistermädchen ringen, bis es lädiert, wohl auf dem Mulholland Drive liegend, aufwacht. Die Jesus-Gestalt – es ist Tillman selbst – hebt die Blutende auf, sie wehrt sich. »Someone's got to help me dig«, lautet die letzte Zeile des Songs.

Jesus lädt das strampelnde Mädchen in seinen weißen Van, schlägt hinter ihr die Türen zu. Der Song ist vorbei. Gedämpft dringt hysterisches Geschrei aus dem Wagen. Jesus zündet sich eine Zigarette an, steigt schließlich vorne ins Auto. Jetzt ist es wirklich vorbei – und man hat genug Filme gesehen, um zu wissen: Das gilt nur fürs Video, keinesfalls für das eingesperrte Mädchen. Sollte das eine Mahnung sein, die Totenruhe nicht für das eigene Retro-Wohlgefühl zu stören, hat Lana Del Rey die Botschaft wohl – auf ihre Art – verstanden: Ihr neues, zweites *Blue Jeans*-Video spielt ganz in der Gegenwart, und sie selbst gibt eine singende Wasserleiche.

*

A l b u m



D E A N B L U N T A N D I N G A C O P E L A N D

Black Is Beautiful
Hyperdub / Cargo — 17.04.12

Text — Hartwig Vens

Wie wichtig die Video-Ästhetik von Britney Spears für sie sei, wurden Hype Williams einmal in einem Interview gefragt. Antwort: »Haben Sie den Porno *Titney Spears* gesehen? Die Schnalle hat tatsächlich versucht, eine Karriere als Sängerin zu starten!« Glossy Mainstream-Popstars, vorzugsweise des Neunziger-Jahre-Hiphop und -R&B (neben Britney u. a. Drake, Kelly Price, George Michael und Sade) bevölkern die Arbeiten des in London und Berlin residierenden Prankster-Pärchens Dean Blunt und Inga Copeland alias Hype Williams: als Video-, Foto-, Sprach- und Musiksamples oder einfach als Begriffe mit hohem Signalfaktor, sehr gerne auch in verballhornter Form. Zuvorderst erkennbar natürlich im Namen Hype Williams selbst, seines Zeichens führender Musikvideoregisseur des Neunziger-Jahre-Hiphop und -R&B.

Wieso? Weil sie, sagen sie, darauf stehen, diese Musik durch ein paar Fruity-Loops-Patches zu schicken und sie auf diese Weise zu dekonstruieren. Billig und schnell, anstatt – wie der »silly mug« Burial – »buchstäblich Stunden« für seine UK-Garage-Hauntology aufzuwenden.

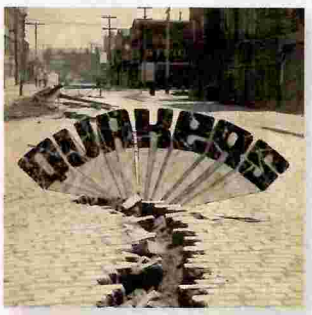
Das Dickicht aus hoch codierten Referenzen und idiosynkratischen Unernsthaftigkeiten, in das Hype Williams den bald röchelnden Popkritiker einspinnen, wird beim Hören dichter und dichter. Je länger man nach der Wahrheit hinter all den potenziellen Chiffren sucht, desto offensichtlicher wird die Sinnlosigkeit der Suche.

Bisheriger Meilenstein des Hype-Williams-Schaffens und einer der Höhepunkte des letzten Jahres war das Album *One Nation*. Eine mittels ausgewählter Billig-Patterns und Retro-Presets konditorierte Pralinensammlung aus Synthie-Flächen, unholdem Schlagwerk, betörenden Melodie- und Songfragmenten; total verrauscht und so *low fidelity* wie *up to date* in der Klanganmutung. Jetzt: *Black Is Beautiful*. Track eins startet mit einer Salve heruntergepitchter Lach- oder Husten-Samples. In die heraufziehenden spiralnebelartigen Achtziger-Jahre-Synthie-Sounds mit Tonschwankungen fährt ein meteoritensturmartiges Freejazz-Schlagzeug. So steht es eine Weile – und bricht dann ab. Szene zu Ende, Zack. Nächster Track: Ein betörend geistesabwesender Mädchen-Singsang nach Neunziger-Jahre-Triphop/Shoegaze-Art taucht auf. Es hätte ein echter Hit sein können, bleibt aber wie vieles bei Hype Williams Hit-Fragment.

Natürlich wissen Blunt und Copeland, welche aktuellen Retrostyles es braucht, um nach *jetzt* zu klingen. Immer schleicht irgendwo der wobbelnde Subbass des UK-Hardcore-Kontinuums herum, Verlangsamungstechniken zwischen Dub(step) und Hustensaft-Hiphop sind ihnen vertraut. Ob Race-&-Gender-, Retromania-, Hypnagogic- oder Hauntology-Diskurs – überall lassen sie Schnipsel lächerlich gemachten Wissens herumliegen, tricksen neurotisch damit herum, weil sie die kulturelle Überinformiertheit, die uns allen so zusetzt, nicht mehr aushalten. Zu genießen ist das auch in ihren hinreißenden Fluxus-Videos, wie z.B. dem zu *Chatline*, welches man auch als Persiflage auf den heiligen Ernst des Race-&-Gender-Popdiskurses der Neunziger lesen kann: Dean Blunt bekommt von Inga Copeland den Kopf einshampooniert. Sieben Minuten lang. Bis man nur noch die *weißen* Unterarme und Hände Copelands sieht, die die Haare auf dem Kopf des *schwarzen* Oberkörpers Blunts massieren.

*

A l b u m



Q U A K E R S

Quakers

Stones Throw / Groove Attack — 30.03.12

Text — Robert Defcon

Unzufrieden mit der aktuellen Entwicklung von Hiphop vollziehen die Quakers ein Zurück in die Neunziger. Zurück zu Funk- und Soul-Bläsersätzen, saftigen Streichern und Vinyl-Samples – in jene Zeit also, als sich dunkle Gassen und brennende Autowracks mit swingenden Rare Grooves und harten Reimen paarten (statt dicke Ärsche mit Eurodisco-Synths). Im Kontrast allerdings zum bewussten Retro-Rap stehen die Bässe der Quakers: In ihren pulsierenden Dubstep-Mutanten schimmert eine Dosis Grime durch. Das selbstbetitelte Debüt flowt und knallt und wirft eierschaukelnd mit Steinen, vom Trompetenstampfen von *Fitta Happier* bis zum monotonen Pulswellen-Synthesizer in *Belly Of The Beast*. Einige der Tracks sind Teil des Soundtracks zu Banksys Street-Art-Desaster-Film *Exit Through The Gift Shop*.

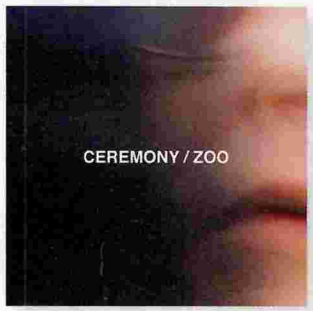
Das 41-Track-Mega-Album mit 35 Gaststars erscheint bei dem von Peanut Butter Wolf in L.A. betriebenen Label Stones Throw, das sich 2010 mit Aloe Blacc in die Charts gebombt hat und Hiphop-Legenden wie J Dilla und Madlib veröffentlichte. Drei weiße 40-Something-Männer stehen hinter den Quakers, einer davon ist Geoff Barrow von Portishead. Lange war er nach der Triphop-Miterfindung in den späten Neunzigern untergetaucht. Nach dem fulminanten Portishead-Comeback 2008 hatte er mit den Krautrock-Folk-Psychedelic-Anleihen von Beak> eben erst im Indielager die Hoffnung geweckt, einer der Ihren sei aus seiner Gruft auferstanden. Jetzt heißt er Fuzzface und produziert Rapbeats.

An seiner Seite stehen Portishead-Toningenieur 7-Stu-7 und der australische Beatmaker Katalyst, der seit 2001 gemeinsam mit Barrow das Experimental-Hiphop-Label Invada Records betreibt (u.a. Koolism) und sich mit dem ausgezeichneten *Manipulating Agent*-Album von 2002 einen Namen mit chilligen Arrangements und Rare-Groove-Samples gemacht hat, wie sie im Hiphop der Nullerjahre tatsächlich rar geworden sind. Beim Quakers-Album, das per weltweitem Filetransfer zwischen den USA, Australien und England über vier Jahre Gestalt annahm, ist sein Sound prägend.

Neben den bei betrunkenen Myspace-Sessions von Fuzzface und Katalyst entdeckten Jungtalenten stehen die Stars: Booty Brown von The Pharcyde, Indie-Rap-Größen Dead Prez, Phat Kat und Stones-Throw-Signings Aloe Blacc und Guilty Simpson sind nur einige der Gäste, die Gesangsspuren geschickt haben – meist aggressive Reime, eingebettet in treibende Loop-Arrangements, reich an Wechseln; Tracks, selten länger als zwei Minuten. Für Geoff Barrow beginnt mit diesem Release eine reiche Ernte: Über mehrere Jahre vorbereitete neue Projekte folgen noch in diesem Jahr. Die Maschine ist gut eingetaktet.

*

A l b u m



C E R E M O N Y

Zoo

Matador / Beggars Group / Indigo — 02.03.12

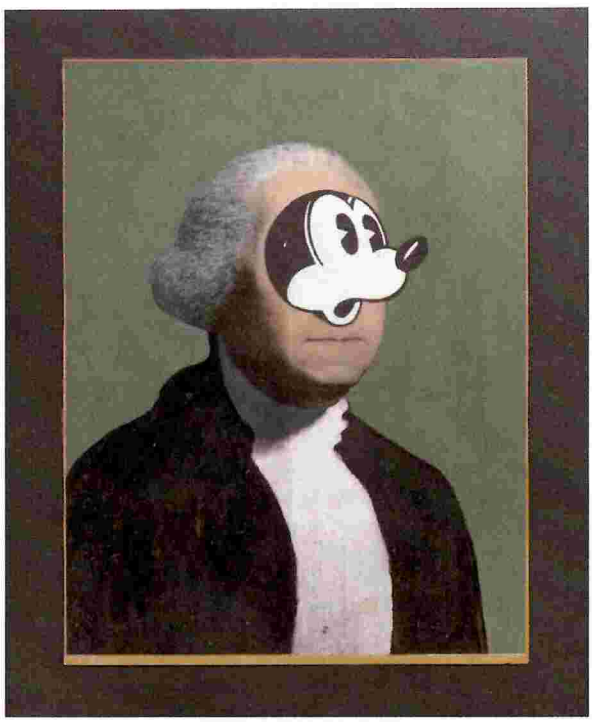
Text — Gregor Kessler

Wut kommt in vielen Geschmacksrichtungen. Mit der unmittelbaren waren Ceremony schnell durch. 13 Songs in 13 Minuten – ein Debüt wie eine Prügelei: roh, schnell, direkt. Selbst der Bandname hatte damals, vor sechs Jahren, keine Schnörkel: Violent World. Der Plattentitel setzte sogar auf Wiederholung: *Violence, Violence*. Doch bald darauf entdeckten die fünf Kalifornier offenbar einen neuen gemeinsamen Nenner im Referenzrahmen. Sie benannten sich um in Ceremony. Wie der alte Joy-Divison-Song. Seither geht es nicht mehr um blindes Stürmen, sehr wohl aber noch immer um Wut.

Es sind ihre ersten Platten, mit denen Ceremony sich ins Hardcore-Lager geschoben haben. In die Ecke mit den ernsten Jungs: Minor Threat, Black Flag, Gorilla Biscuits… Doch zum Skaten waren die Bretter zu dick, die hier gebohrt wurden. Und zu den Emo-Heulsusen wollten sie erst recht nicht gehören. Bald nannten viele Ceremony eine *besondere* Hardcoreband.

Das gilt seit *Zoo* erst recht. Denn mit dem fünften Album, dem ersten für Matador, hat das Quintett eine Nische gefunden, deren Existenz zuvor gar nicht bekannt war. Sie liegt zwischen vermeintlich weit entfernten Stilpolen wie dem formsteifen Postpunk Wires, den skelettierten Sounddepressionen Joy Divisions und dem gradlinigen Midtempo-

C D



Llyn Foulkes, *Mr. President*

N° 102

1. NITE JEWEL
One Second of Love
—

2. KINDNESS
Gee up
—

3. F.S.K.
Lady Chatterley
—

4. DOCTORELLA
Liebe Stadt
—

5. FATHER JOHN MISTY
Hollywood Forever Cemetery Sings
—

6. COLD SPECKS
Holland
—

7. CHRIST OF KATHER / MARKUS MARIA HOFF
Weltgewinner
—

8. BLACK DICE
Pigs
—

9. THEESATISFACTION
Enchantruss
—

10. SUN ARAW & M. GEDDES GENGRAS MEET THE CONGOS
Happy Song
—

11. DEAN BLUNT AND INGA COPELAND
Artist Song 2
—

12. URSPRUNG
Kalte Eiche
—

13. TRAXMAN
Footworkin' on Air
—

14. DNTEL
Bright Night
—

15. SINÉAD O'CONNOR
V.I.P.
—

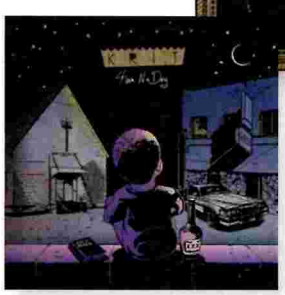
Zusammenstellung — Martin Hossbach

Bild — Llyn Foulkes, *Mr. President*, (c) 2007,
Mixed media, 101,6 x 101,6 cm
Collection of the Santa Barbara Museum of Art,
Santa Barbara, California

Rap mit MARCUS STAIGER

1

2



3

»Es heißt ›May-Bach‹ und nicht ›Mey-Back‹!«, und abgesehen davon, dass Mercedes-Benz die Herstellung seiner Luxusmarke im nächsten Jahr sowieso einstellen wird, ist Maybach für die Materialisten unter den Rappern immer noch *state of the art*; für den Amerikaner RICK ROSS[1], der sein ganzes Firmenimperium nach der Luxuskarosse benannt hat, sie aber konsequent »Mey-Back« nennt, genauso wie für den Deutschen KAY ONE[2], bürgerlich Kenneth Glöckler, der den Wagen zwar korrekt aussprechen, bislang aber lediglich von ihm träumen kann. Was beide Sprechgesangskünstler darüber hinaus vereint: Sie rappen über Geld. Geld ausgeben. Geld einnehmen. Geld verdienen. Von Geld träumen. Geld in allen möglichen Schattierungen, wobei die Euro-Farbpalette tatsächlich etwas mehr Abwechslung bietet als der langweilige Dollar. Mit ihrem Lila, Gelb und Hellgrün wirken durch den Club geschmissene Euros einfach fresher, ansonsten aber liegt Amerika immer noch weit vorn im Bereich des *stunnin*. Das liegt vielleicht auch an der unerschütterlichen Selbstverständlichkeit und der unerbittlichen Konsequenz, mit der Rick Ross auf seinem bereits im Januar erschienenen Mixtape *Rich Forever* (Download) seinen Reichtum zelebriert. Während sich Kay One auf *Prince Of Belvedair* (Ersguterjunge) in diversen Skits die etwas lahme Rahmenhandlung des plötzlichen und zufälligen Prinzentums aus den Fingern saugt, spricht Rick Ross auf dem Rücksitz seines Bugattis gleich mit dem Heiligen Geist höchstpersönlich. Und während Kay One in einem der unvermeidlichen Nach-dem-Höhenflug-kommt-die-Depression-und-eigentlich-bin-ich-ja-gar-nicht-so-Tracks den Herrn anklagt, dass ihm gerade die Kraft fehlt, lässt Ross auf seinem Album den Kollegen P. Diddy dafür beten, ihn vor der Armut zu bewahren. Natürlich kennt auch Rick Ross Anflüge von Selbstmitleid, bekämpft diese aber mit »crisp cashmere socks« für 100 Dollar das Paar, Kay One kramt derweil tief in der Themenkiste des deutschen Schlagers. Da gibt es den Track über das Mädchen, das ihm das Herz gebrochen hat, weswegen er zwangsläufig zu diesem frauenverachtenden, Bitches fickenden, koksenden und saufenden Arsch geworden ist (*Herz aus Stein*). Da gibt es den Song über das *ursprüngliche* Mädchen, das er zwischen all den Glamour-Schlampen ja eigentlich sucht, aber nicht finden kann (*I Need A Girl Part 3*, feat. Mario Winans). Eieieieiei. Das ist mit Sicherheit gut gemeint und man nimmt es Kay One sogar ab, dass er das auch alles fühlt – doch es klingt so aggressiv kitschig, geplant und ausgedacht, dass man sich schnell wegducken möchte.

Auf solche Geschmacklosigkeiten verzichtet Rick Ross auf *Rich Forever* gänzlich und auch auf missglückte Eurodance-Ballermann-Techno-Ausflüge. Bei ihm herrschen weiterhin Teflon-Beats vor. Unfassbar mächtige Synthesizerteppiche mit krachendem Snare-Gewitter drüber. Das ist nicht unbedingt neu, das ist auch nicht innovativ, dafür aber aus einem Guss und so stabil, wie die Jungs, die Rick Ross verkörpern will. Das macht er auch ganz gut, denn trotz einer weithin bekannten Vergangenheit als Gefängniswärter hat Ross offenbar kein Credibility-Problem, den wahnsinnig erfolgreichen Kokaindealer zu mimen. Das Publikum liebt ihn und selbst intellektuellere Magazine wie der *New Yorker* zollen ihm Respekt. Auch das ist eine Sache, die sich Kay One von seinem amerikanischen Kollegen abschauen könnte, denn im Gegensatz zu ihm erklärt Kay One in Interviews unablässig, dass er der realste Rapper Deutschlands sei und deshalb seit seinem letzten Album erst mal zwei Jahre lang Models ficken und Champagnerflaschen köpfen musste, um auch angemessen ehrlich darüber rappen zu können. Abgesehen von dieser inhaltlichen Leere tut er das im Übrigen verdammt gut, was man immer dann merkt, wenn er sich nicht zurückhalten kann und der Rapper unter dem neureichen Schampus-Schnösel hervorbricht: »Yippie yippie yo, das ist mein Schickie Mickie Flow«. Genial!

Nach dieser Kokain- und Champagnerüberdosis tut es gut, einen Künstler wie BIG K.R.I.T.[3] zu entdecken, der schon seit Längerem als Talent gilt, allerdings noch kein eigenes Major-Album am Start hat. Stattdessen veröffentlicht der Mann aus Mississippi aktuell ein Free-Download-Mixtape mit dem Namen *4eva N a Day*, das mit seinen souligen Samples wirkt wie ein frisches Glas Wasser nach zu viel Wodka-Red-Bull. K.R.I.T. selbst sagte in einem Interview, das Album klinge wie der Tag nach der Party, wenn man wieder runterkommen und ins echte Leben zurückkehren muss. Echt, wie morgens aufstehen, Kinder zur Schule bringen und zur Arbeit gehen. Eine Echtheit, die Kay und Rick wohl schon seit Längerem nicht mehr erlebt haben und die tatsächlich erholsam wirkt. Dass er seine hektischen Südstaatenbanger und seine blueslastigen Innenbetrachtungen auch noch selbst produziert, ist fast zu viel des Künstlertums und mit Tränen in den Augen sage ich: Danke. Noch gibt es also Hoffnung, der Hiphop-Hölle aus Schnaps und Geld und Koks und Autos und Krach und Lärm zu entkommen. Wer hätte das gedacht.

*

Geboller frühen Punks. Denn das fällt als erstes auf: Ceremony nehmen den Fuß vom Gas. Vielleicht haben sie einfach genug davon, dass bei jedem Konzert gleich die eine Hälfte des Publikums ohne Rücksicht auf Verluste schwungvolle Flugrollen von der Bühne auf die andere Hälfte probt, dass Turnvater Jahn vor Freude in die Hände geklatscht hätte. Vielleicht haben Ceremony aber auch das Gefühl, alles ausprobiert zu haben, was man bei hohem Tempo mit Lärm und Geschrei ausprobieren kann.

Was sie jetzt versuchen, hat eher mit Mut zu tun. Nicht nur, weil das Stammpublikum vor der Bühne bei diesen tempogedrosselten Songs nichts mehr so recht mit sich anzufangen wissen wird. Sondern auch, weil manche Songs durch das Fehlen der verwinkelten Eruptionen der früheren Platten gefährlich nahe an die Grenzen des Heavy-Rock rücken. Plötzlich ist da eine Stimme, statt bloß ein Schrei, und zwei der zwölf Stücke gehen für Ceremony-Verhältnisse gar als Ballade durch. Das ändert jedoch nichts daran, dass sich die meisten Matador-Kunden von der Rohheit dieser Platte gehörig verstört fühlen dürften. Was heutzutage ja schon als Leistung für sich durchgehen muss.

*

A l b u m

S U N A R A W & M. G E D D E S G E N G R A S M E E T T H E C O N G O S

Icon Give Thank (FRKWYS Vol. 9)

Rvng Intl. — 09.04.12

Text — Lutz Happel

Das kleine, konsonantenverliebte New Yorker Label Rvng Intl. widmet sich seit gut zwei Jahren mit bewundernswerter Energie einer musikethnologischen Arbeit: Unter dem Titel *FRKWYS* (der nicht zufällig an Moses Aschs Folkways-Label aus den 1940er Jahren erinnert) werden Musiker aus den unterschiedlichsten Kontexten zusammengebracht, auf dass sie sich musizierend (völker)verständigen und daraus eventuell ein Tonträger entsteht. Man kennt das Prinzip so ähnlich vom Goethe-Institut.

Bei den *FRKWYS*-Kollaborationen ist die Versuchsanordnung aber etwas spezieller: Das Personal rekrutiert sich vornehmlich aus Soundspiritualisten aus dem hypnagogischen Kontinuum, die auf einflussreiche Vorläufer – so die Annahme der Reihe – treffen. Das Ziel: vermutete Zusammenhänge trotz großer Unterschiede in Alter oder Attitüde sichtbar machen. So durften bisher u.a. Trash-Sample-Nerds wie Daniel Lopatin und James Ferraro gemeinsam mit dem Minimal-Music-Komponisten David Borden synthetische Klangklötzchen aufeinanderstapeln. Ein andermal hauchte die Dark-Wave-Ätherikerin Julianna Barwick gemeinsam mit der japanischen Avantgarde-Komponistin Ikue Mori eine Schallplatte mit außerweltlich-nebulösen Elfenwiegenliedern voll.

Der neunte Teil der Reihe dokumentiert nun das bisher merkwürdigste Aufeinandertreffen: Der amerikanische Drone-Psych-Neo-Primitivist Cameron Stallones alias Sun Araw – auch bekannt durch die Not-Not-Fun-Records-Supergroup Pocahaunted – wurde samt Tontechniker M. Geddes Gengras nach Kingston, Jamaika, verschickt, um eine Woche mit The Congos im Studio zu verbringen, legendär geworden durch ihr Roots-Reggae-Album *Heart Of The Congos*, 1977 mit Lee Perry aufgenommen, zwei Jahre bevor dieser in einem Anfall von geistiger Wirrnis sein eigenes Studio abfackelte.

FRKWYS Vol. 9 zeigt vor allem, dass mit dem schwammigen Wort *Spirit* sehr unterschiedliche Dinge gemeint sein können: Sun Araws akustische Fieberträume entwickelten bisher immer dann metaphysische Qualitäten, wenn sie einen historisch-fiktiven Bezugsrahmen konstatierten, wie zuletzt in seinem pseudo-antiken *Ancient Romans*. Stallones' wichtigstes Arbeitsgerät sind Hall-Plug-ins, seine Musik entsteht durch das digitale Archiv, ein Raunen aus einer erfundenen Vergangenheit, wie z.B. der eines beduselten Römers vor 3000 Jahren. The Congos hingegen, weißbärtige Gesellen mit einem Altersdurchschnitt jenseits der 70, sind Hardcore-Rastafaris, ihr wichtigstes Arbeitsgerät nennt sich Ganja, Sound ist ihnen ein alttestamentarisches Fest, vornehmlich zu Ehren einer äthiopischen Gottheit namens Jah.

Bei so viel konkreter, bekiffter, religiöser Praxis kann es auch einem bisher theologisch unauffälligen hypnagogischen Musiker aus den USA schon etwas schummrig zumute werden. Während die vier von The Congos nicht müde werden, mittels Falsettgesang und Löwengebrumm-Imitationen Lobpreisungen zu vertonen, wabert Stallones' Laptopsound dubbig – jedoch ohne die Spur eines Riddims – unter ihnen dahin, wie der Rauch einer *Wisdom Chalice* aus neonfarbenem Plastik. Stellenweise klingt diese Kollaboration, als würde man zwei sehr unterschiedliche Schallplatten gleichzeitig laufen lassen, was wohl selbst Lee Perry, dem großen Schamanen jamaikanischer Overdub-Magie rätselhaft vorgekommen wäre. Eine sehr schöne und aufschlussreiche babylonische Verwirrung.

*

A l b u m

D O C T O R E L L A

Drogen und Psychologen

ZickZack / Indigo — 30.03.12

Text — Margarete Stokowski

Man kann über das erste Album von Doctorella einige positive Dinge sagen, so manches davon aber nur im Konjunktiv: Wäre die frühere Band von Sandra Grether, Parole Trixi, der Maßstab, dann wäre *Drogen und Psychologen* ein gutes Album. Würde man die Texte als Gedichtband rausgeben, könnte es ein gutes Buch werden. Aber *Drogen und Psychologen* ist nun mal ein Tonträger und als solcher das Debütalbum von Doctorella, der Band von Kerstin und Sandra Grether, die sonst als Journalistinnen und Buchautorinnen arbeiten und in den neunziger Jahren Redakteurinnen dieses Magazins waren.

Die beiden Schwestern singen und spielen Keyboard und Gitarre. Begleitet werden sie vom Bassisten Jakob Groothoff und dem Schlagzeuger Mesut Molnár, dazu kommt Sebastian Janata als Gastgitarrist. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit ist ein Indierock-Album mit punkigen Elementen und melodramatischen Melodien. Auf ihrer Homepage schreiben Doctorella, sie wollen die »Konsens-Dominanz« des Popbetriebs durchbrechen. Ihre Musik sehen sie als »konkrete Aufforderung, als Anstiftung zum Utopisch-Sein«. Als Einflüsse nennen sie u.a. The Strokes, Lady Gaga, Hildegard Knef, Patti Smith, Bertolt Brecht. Die Songs auf *Drogen und Psychologen* seien allerdings »zu einzigartig und zu neu, um sie wirklich vergleichen zu können«.

Nun, wenn Doctorella einzigartig sein wollen, dann haben sie das mit diesem Album auf jeden Fall hinbekommen. Denn ihre Musik ist auf einzigartige Weise anstrengend. Das kommt vor allem durch die Stimmen der beiden Schwestern, die in ihrer Bemühtheit, der überdeutlichen Aussprache und den quäkig-gezogenen Vokalen nach Gesangsunterricht im Frühstadium klingen. Was da durchkommt, kann man als bewusst ausgestellte Schutzlosigkeit interpretieren oder als Entwurf gegen allzu viel überproduzierte Glattheit. Schutzlosigkeit kann natürlich eine wirkungsvolle Strategie sein. Doch seltsamerweise trägt – dem widersprechend – *Drogen und Psychologen* zuweilen Züge des Karaoke-haften, als wären die Melodien den Texten mit Gewalt aufgedrückt

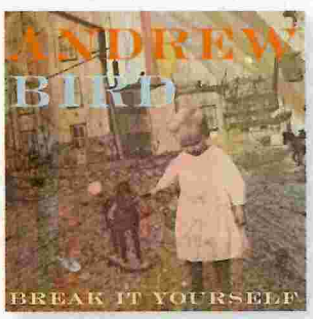
worden, als würden die Schwestern sich an irgendwem abarbeiten oder irgendwen nachahmen.

In den Texten geht es viel um Einsamkeit, Verrücktheit, Träume. Dabei schwanken Doctorella zwischen gutmütiger Albernheit (»Ich hol dich aus dem Irrenhaus / ich pflück dir einen Blumenstrauß«), ernsthaftem Schmerz (»Wenn ich mir die Haut aufschneide / reicht mein Blut aus für uns beide«) und metaphorischer Sozialkritik (»Wer reich sein will, muss leiden / Und sich stets düster kleiden«).

In Kerstin Grethers Roman *Zuckerbabys*, 2004 im Ventil Verlag erschienen, geht die Hauptfigur tatsächlich zum Gesangsunterricht, sie schwankt zwischen Ich-kann-es-nicht und Jetzt-hab-ich's-drauf. An diese Gefühlsachterbahnen wird man beim Hören von Doctorella unweigerlich erinnert. Und wie es eben so mit Gefühlsachterbahnen ist: Auf Dauer sind sie nicht besonders aufregend.

*

A l b u m



A N D R E W B I R D
Break It Yourself
Bella Union / Cooperative Music — 02.03.12

Text — Ralf Krämer

Was ist denn da los? Kaum hat Andrew Bird, der leicht kauzige Kammerpop-Eklektiker, studierte Violinist und Hofbesitzer, einen Zweitwohnsitz in New York City angemeldet, wird er schon Vater und sampelt für sein neues Album nicht nur Babygeräusche, sondern packt auch noch das historische Foto eines Kleinkindes aufs Cover. An eben dieser Stelle hatte bisher meist munteres Getier Birds erdverbundene Kompositionskunst bebildert.

Das Kind zieht ein kleines Holzpferd hinter sich her – der auffordernde Titel *Break It Yourself* legt nahe: Es geht zum Abdecker. Doch so offensichtlich hier ein Neubeginn stattgefunden haben mag, diese Geschichte vom Jungen, der zwischen Spielzeug und lebendigem Tier nicht unterscheidet, fügt sich sogleich wunderbar in den vertrauten Bird'schen Crossover-Kosmos: Immer noch werden Geigen gespielt, als wären sie Gitarren, die sich dann zum Verwechseln ähnlich mit Birds Pfeifem verweben, bevor sie schließlich auch noch die Rhythmussektion übernehmen.

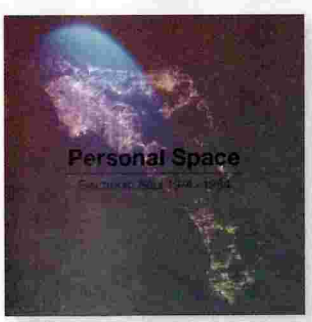
Dieses Aushebeln vertrauter Zuordnungen, die Faszination der Verwechslung prägt *Break It Yourself* bis in die Lyrics: Gleich zu Beginn handelt *Desperation Breeds...*, ein Song aus der »Ära des Bienensterbens«, vom Wettrennen »streitsüchtiger Winde« um die nächste »zufällige Bestäubung«. In *Danse Caribe* werden »Wolken für Berge« gehalten. Bird entlockt dabei seinem Streichinstrument den Sound karibischer Steeldrums und hört sich an wie David Byrne 1989, der damals auch gerade Vater geworden war und ebenfalls mit karibischen Klängen experimentierte – was immer das bedeuten mag.

Das Wunder von Birds *Break It Yourself* besteht jedenfalls darin, dass es oberflächlich als poppiges Americana-Album mit Irish-Folk-Einschlag durchgehört werden kann. Aber bei genauerem Studium entpuppen sich die Arrangements als neoklassisch und superkomplex, Birds immer vielseitiger werdende Stimme adaptiert in *Eyeoneye* auch noch das Pathos eines Morrissey, und schließlich gibt es den Track *Orpheo Looks Back*: Nach einer derartig perfekten wie federleichten Versöhnung der Pole Alte Musik, Popohrwurm und nerviges Country-Geschrammel muss man sich – pardon – lange umgucken.

Vielleicht ist mit *Break It Yourself* nur gemeint, dass Bird hier schon mal früherziehend den Stab an seinen mutmaßlich auf dem Instrumental *Polynation* kurz brabbelnden Nachkommen weiterreicht: Papa spielt noch immer so unbekümmert wie ein Kind mit der Musik. Aber: Du wirst deine eigenen Regeln brechen müssen, Baby!

*

C o m p i l a t i o n



V A R I O U S
Personal Space. Electronic Soul 1974-1984
Chocolate Industries /
Groove Attack — 13.04.12

Text — Aram Lintzel

Regression des Hörens: Die Kommentare zum Tod von Amy Winehouse offenbarten eine Geilheit aufs Authentische, die man längst für überwunden gehalten hatte. Soul wurde dabei nochmal als die Ausdrucksform des leidenden Künstlers romantisiert. Dass dagegen gerade Künstlichkeit und Inszenierung den Reiz von Soul ausmachen können, hatten Bands wie ABC oder Scritti Politti schon vor dreißig Jahren kapiert. Spätestens in den Neunzigern hätte dann der artifizielle Cyber-R&B den Authentizisten das Maul stopfen müssen. Dachte man zumindest.

Schon früh gab es in Soul und Funk prominente Versuche, der Unmittelbarkeitsideologie auch klangästhetisch mithilfe von Drum Machines und Synthesizern zu entrinnen. Man denke an *Family Affair* von Sly and the Family Stone oder an das Album *Inspiration Information* von Shuggie Otis. Das oftmals *Spacige* der Sounds hatte einen metaphorischen Mehrwert: Space als Fluchtort vor den Repräsentationsaufgaben, die dem schwarzen Musiker traditionell aufgehalst wurden.

Wenn das Label Chocolate Industries jetzt einer Compilation mit obskuren Vertretern des elektronischen Soul den Titel *Personal Space* gibt, dann ist das als Emblem eines produktiven Eskapismus zu verstehen. Neue billige Produktionsmittel eröffneten damals Freiheitsräume abseits von Ökonomie und Öffentlichkeit, die oft genug Höllen der anderen waren. Damit und mit der nerdigen Liebe zu den Peripherien lässt sich rechtfertigen, dass luxuriös produzierte Hits des Genres auf dieser Zusammenstellung fehlen, Marvin Gayes *Sexual Healing* (1982) zum Beispiel.

Dass in elektronischer Einsamkeit ganz neue Stimmungen entstehen können, zeigt gleich zu Anfang von *Personal Space* der grandiose Jeff Phelps. In *Excerpts From Autumn* von seinem 1985 erschienenen und vor zwei Jahren bei Tomlab wiederveröffentlichten Home-Recording-Album *Magnetic Eyes* veredelt er mindere Sounds, an denen sich heutige Produzenten des Schäbigen wie James Ferraro erfreuen dürften. Ausgestattet mit einem Vierspur-Rekorder wendet Phelps eine typische Jazzfunk-Melancholie ins leicht Desolate.

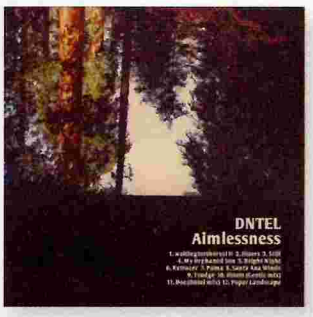
Phelps ist nicht der Einzige auf dieser Zusammenstellung, der uns gerade heute musikalisch etwas zu sagen hat. Cotillion etwa legt rutschige Synthie-Bettvorleger aus, die von Ariel Pink stammen könnten. Anschlussfähig für eine hypnagogische Ästhetik ist auch das schwermütige *Time To Go Home* von Otis G. Johnson. Wie hier die gospelige Expressivität der Stimme in ein ultraminimalistisches Home-Recording-Dispositiv gezwängt wird, erzeugt eine eigenartige emotionale Dissonanz. Ein Highlight der Platte und in seiner schrulligen Avanciertheit verstörend ist *Shortest Lady* von Deborah Washington & the Astros. Bei dem verhallten, nach hinten gemischten Gesang fragt man sich, ob die Frau des Bluesmusikers Albert Washington schon von Postpunk wusste oder ob sie auf eigene Faust in einem fernen *parallel space* eine ähnliche Sensibilität wie PIL und die Raincoats entwickelte.

Sicherlich gibt es auf *Private Space* manch traditionellen Ansatz zu hören, doch selbst ein Stück wie *All About Money* von Spontaneous Overthrow, das von Chakachas' Klassiker *Jungle Fever* inspiriert sein könnte, schafft durch seine arme Ausstattung eine

kuriose, verschämte Atmosphäre. Dass die DIY-Idee vor allem gegen Klischees jeder Art gerichtet war, zeigt *Private Space* einmal aus einer anderen Genre-Perspektive als der gewohnten. Ganz toll und alles andere als privatistisch!

*

A l b u m



D N T E L

Aimlessness

Pampa / RTD — 25.05.12

Text — Thomas Vorreyer

Nein, eine kreative Blockade hat Jimmy Tamborello alias Dntel bei den Arbeiten zu seinem neuen Album keineswegs überkommen. Ganz im Gegenteil galt es einmal mehr, einen überbordenden Ideenschwall zu bündeln, anstatt ihn in die verschiedenen Nebenprojekte (aktuell: Figurine, The Postal Service, Golden Hits) zu lenken. Und die Fügung stellte ihm dafür DJ Koze aus dem fernen Deutschland hilfreich zur Seite.

Ursprünglich wollte Koze neun Enya-Mixe des Amerikaners auf seinem Pampa-Label veröffentlichen. Aufgrund der komplizierten Rechteklärung landeten die Stücke dann doch sicherheitshalber als Download im Internet. Auf süßlich-nebulöse Frauenstimmen über gebrochenen Abendsonnenklängen muss allerdings auch *Aimlessness* nicht verzichten. Dafür sorgt in dem Stück *Santa Ana Winds* das Hauchen von Ramona Gonzalez alias Nite Jewel. In *Still* wiederum darf sich Will Wiesenfeld alias Baths – ein weiterer Vertreter der kalifornischen Hypnagogic-Szene – in wenigen Worten an die Seite des Liebsten und nach Hause wünschen. Das ist vielleicht eine Spur zu *cozy*, möchte man wortspielen – in L.A. hieße es wohl eher *German Gemütlichkeit* –, doch glücklicherweise kühlt Tamborellos Electronica diese Cozyness wieder ein wenig ab.

Dntels Clicks-&-Cuts-Ästhetik – 14 Jahre nach dem Debüt *Early Works For Me If It Works For You* – muss dabei tektonisch gedacht werden: *Aimlessness* ist voller Sollbruchstellen und Zäsuren, ganze Klangschichten schieben sich stellenweise übereinander. So knirscht es in der Traumwelt von *My Orphaned Son*, das dublastig verhuschte *Retracer* wendet sich doch gen Enya und alle Körperteile berauschen sich am Glitch-Exzess von *Bright Night*. Die Grundstimmung von *Aimlessness* verbleibt hingegen trotz aller Frickeleien erdnah.

Dazu wird musikhistorisch gesampelt. Der minimalistische Steve-Reich-Loop in *Puma* klingt dabei irritierenderweise nach Piano-App (Was ist aus unseren Hörgewohnheiten geworden?), die einsetzenden Streicher erinnern an Arcade Fires *Suburbs*. Überraschend zaghaft fällt die Bearbeitung von Popol Vuhs *Engel der Luft* im finalen *Paper Landscape* aus. Die Hymne aus dem *Fitzcarraldo*-Soundtrack wird lediglich spärlich um eine irrlichternde Melodie ergänzt. Letztendlich trügt der Titel *Aimlessness*: Hier geht es insgesamt nicht unambitioniert oder ziellos zu, dafür aber doch zwanglos.

*

A l b u m

F. S. K.

Akt, eine Treppe hinabsteigend

Buback / Indigo / Finetunes — 11.05.12

Text — Ulrich Gutmair

Justin Hoffmann hat sich die E-Gitarre wieder umgehängt. *Akt, eine Treppe hinabsteigend* heißt das neue – 16. oder doch schon 25.? – Album der Freiwilligen Selbstkontrolle, F.S.K., aus München. Musiziert wird mit Schlagzeug, Bass, Gitarre, Effektgerät, Tamburin, Händen und Stimmen, schön plastisch aufgenommen von Ted Gaier und Mense Reents. Der Beat ist langsam, die Musik pulsiert swingend, dynamisch, aus dem Beckenboden kommend vor sich hin. Sie folgt Mustern, die eher den seriellen Reihen von House gleichen als denen von Songs. Die Texte und Titel sind wie immer voller Anspielungen und erzählen doch Geschichten, repräsentieren konkrete Dinge, Emotionen, Haltungen und eben Akte. Meist sind das wunderbar knappe, humorvolle und ironische Poems mit überraschenden Zeilen, manchmal aber leider auch trockene postmoderne Kontextgeflechte, in denen Figuren nur nerdige Indizes bleiben.

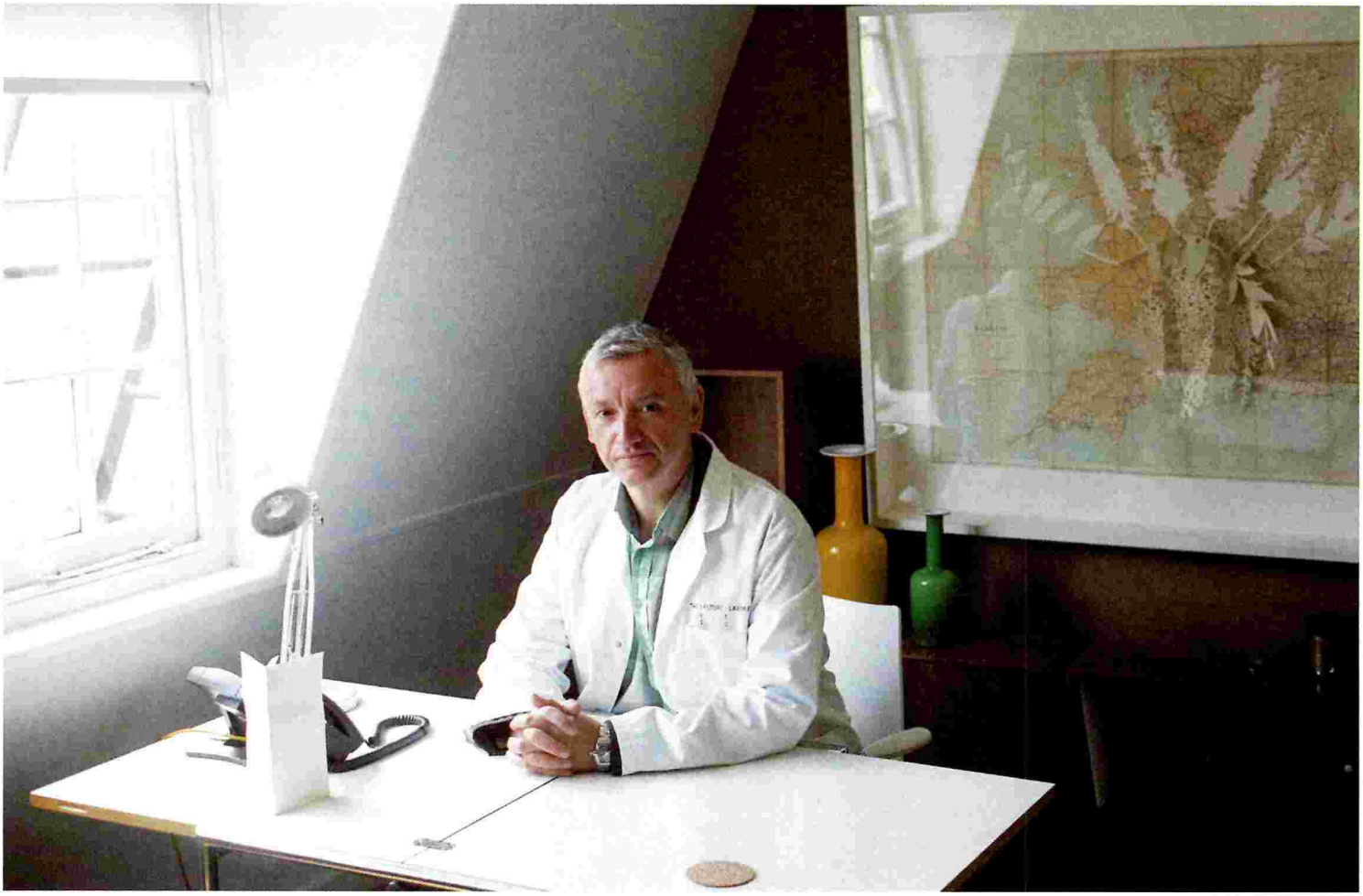
Der Plattentitel *Akt, eine Treppe hinabsteigend* spielt auf Marcel Duchamps Bild an, das eine Bewegung kubistisch in einzelne Momente aufsplittet. »Der *Akt* ist gleichsam ein politischer Akt. Ein *Act up!*, bei dem die Stiefel, die auf dem Cover zu sehen sind, auch schon mal zutreten können«, wird Thomas Meinecke im offiziellen Communiqué zitiert. Auf dem Cover des Albums ist das Foto einer Frau in Kleid und Stiefeln abgebildet, der Mode nach zu urteilen aus den Sechzigern. Brust und Kopf sieht man nicht. Michaela Melián: »Genauer gesagt geht es um Beate Klarsfeld, die nach vorn geht und dem Kanzler eine Ohrfeige gibt.«

Passend zur Nominierung von Klarsfeld als Kandidatin für das Amt der Bundespräsidentin durch Die Linke heißt das fünfte Stück dieses Albums *Eine Ohrfeige für Kurt Georg Kiesinger*. Es ist ein Instrumental voller satt quietschender, synthetisch rund anmutender Sounds, die man anfassen, wenn nicht gleich in den Mund stecken möchte. Sie sind über einer Schleife aus einem Riff und ein paar Takten Drum'n'Bass angeordnet – Funk der Menschmaschine.

Nach all den Jahrzehnten entfaltet sich bei F.S.K. immer wieder aufs Neue die Eleganz der Punk-Attitude, es einfach zu machen. Eine Haltung, die F.S.K. seit 1980 wie kaum jemand in Deutschland auf immer wieder ähnliche, aber auch immer wieder andere Weise in die Tat umsetzen. Unvirtuous sein, mit Ideen, Referenzen, Arbeitsweisen spielen. Dinge, Instrumente, Sounds, Zeichen, Bilder, Rhythmen, Wörter miteinander in Beziehung setzen und mit simplen Mitteln hypnotische, sich tief im Raum zwischen zwei Boxen und zwei Ohren entfaltende Musik über die Möglichkeiten des Menschlichen machen. Die Wiederholung als das Schönste (aber alles andere als Unkomplizierte) in die Welt setzen.

Am Tollsten ist es, wenn Michaela Melián singt. Es wird ja immer behauptet, Männer hätten es leichter, zu altern; als Menschen, als Künstler und auch als Popstars. Dabei haftet besonders den heterosexuellen Männern wegen ihres Status als Anhängsel in der Welt immer schon etwas Lächerliches an, und es besteht der Verdacht, dass sie nach ihrer Jugend nicht interessanter, höchstens klüger werden. Frauen dagegen werden, so scheint es, immer vielgestaltiger: »Erst fünftens bin ich hübsch oder hässlich«, singt Melián in *Erykah sagt*. Die Männer von F.S.K. wissen das. Sie singen wie Frauen in hohen Lederstiefeln. Das klappt manchmal gar nicht, oft aber sehr gut.

*



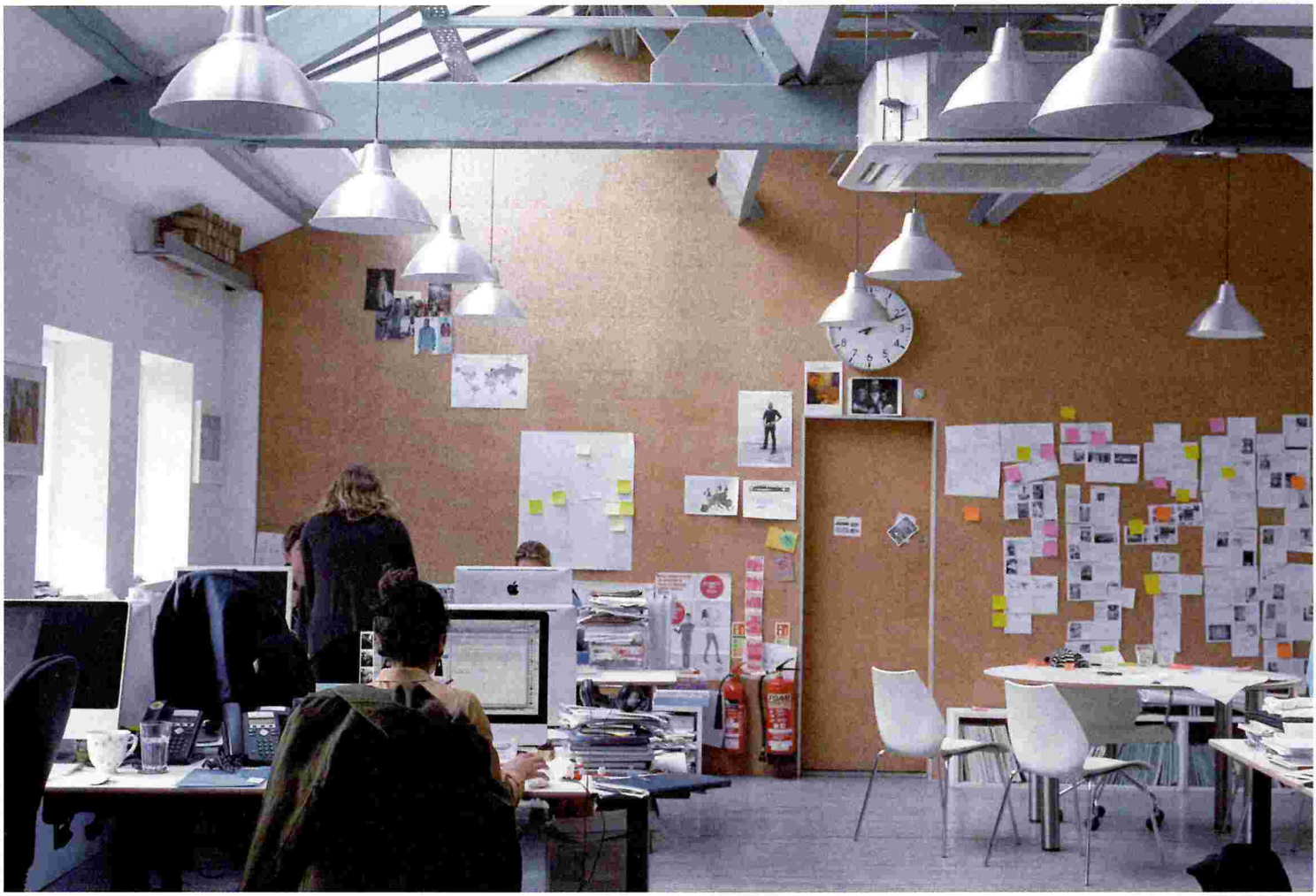
Martin Raymond von The Future Laboratory
in seinem Büro

The Future Laboratory

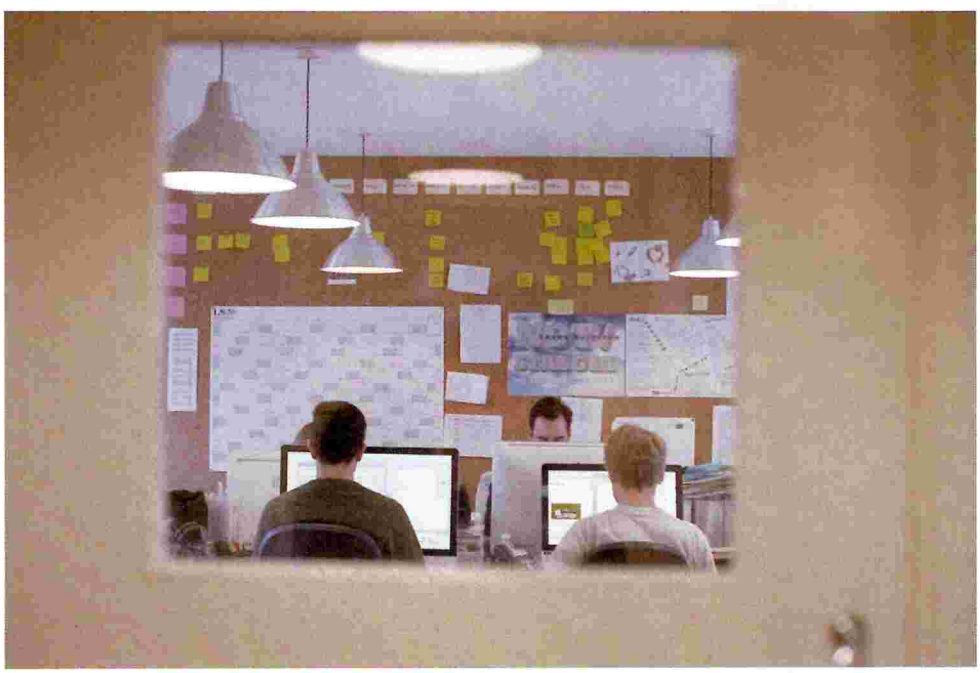
Text und Interview — Katrin Kruse
Bilder — Jonas Lindström

Wohin geht der Trend? Diese Frage meint man heute, angesichts allgemeiner kultureller Zurückgewandtheit und der verwirrenden Parallelität verschiedenster Online-Subszenen, fast nicht mehr ernsthaft stellen zu können. Die Betreiber von THE FUTURE LABORATORY, der momentan führenden Trendforschungsagentur, sehen das anders. Katrin Kruse hat die Londoner Agentur für die *Spex*-Reihe PERSPEKTIVE besucht und mit einem ihrer beiden Gründer, MARTIN RAYMOND, über das flexible Leben der Generation X, die Triade *Nostalgia*, *Not/stalgia* und *Net/stalgia* sowie über das Revival eines neuen Konservatismus gesprochen.

THE : FUTURE : LABORATORY
LS:N
GLOBAL
The lifestyle news network



Die Zukunftsforscher bei der Arbeit in ihren auf Durchlässigkeit angelegten Büros



Londons East End, Hackney, Hoxton, ist die herzlichstmögliche Umarmung für jeden Versuch der Trendprognose. Zwei Querstraßen vom Spitalfield Market ist plötzlich Anwohnerstille: The Future Laboratory liegt in einem grauen, schmalen Stadthaus mit Klingel, aber ohne Schild, gut versteckt. Ein schmaler Korridor mit Fußabtreterteppich über die gesamte Länge, und links an einer Hakenreihe weiße Labormäntel. Erster Gedanke: Hier wird der Laboratoriumsgedanke zu ernst genommen. Erste Auskunft: Das sind Mäntel zum Schutz vor den Bienen. Auf dem Dach von The Future Laboratory gibt es einen kleinen Bienenstock, seit einem Jahr – deswegen die Mäntel, samt einem mit Netzüberzug für den Kopf.

Die Kunstmöblierung des kleinen Wartezimmers erschließt sich nach dem Interview – ein paar Silberskulpturen, zwei moderne Lithographien, und vier identische Kitschpostkarten, Stadt-Meer-Himmel samt Blütenzweig im Vordergrund, die gegeneinander gesetzt ein geometrisch verschachteltes Muster ergeben: die Rückkehr des handgefertigten Objekts. Vorerst sitzt die Besucherin auf dem Daybed mit weißem Überwurf, der so abgewetzt ist, als gelte es zu beweisen, dass es heute um Materialien geht, die schön altern können – als Rückversicherung, die ein Teil der eben von The Future Laboratory ausgerufenen Tendenz zur *Not/stalgia* ist. Die Bienen sind schließlich auch eine Verlängerung des Urban Farming auf Dachgärten. Warum sollte ein Trendforschungsbüro immun gegen die eigenen Trends sein? Wie man so denkt, wenn man wartet und nicht weiß, dass eine halbe Stunde daraus werden wird.

The Future Laboratory, gegründet vor 12 Jahren von Martin Raymond und Chris Sanderson, besteht eigentlich aus drei Abteilungen: der Trendforschungsabteilung LS:N Global, der Forschungsabteilung Future Poll und eben The Future Laboratory. Letzteres ist die Strategie-Sektion, wo das, was LS:N Global vorausgesagt und Future Poll überprüft hat, für Klienten wie BMW, L'Oreal, Condé Nast oder Cadillac in Strategien übersetzt wird. Die Dreiteilung ist der Versuch, Trendforschung, diese vage Wissenschaft mit Hang zu sonderbaren Komposita, in etwas möglichst Fassbares zu verwandeln. Bei LS:N Global arbeiten zwölf Journalisten vor Ort mit 250 Korrespondenten in verschiedenen Städten weltweit zusammen – unter anderem kommunizieren sie über Konsumentenforschung, Mode, Retail. Future Poll, die Abteilung für qualitative und quantitative Umfragen, überprüft die Vorhersagen von LS:N Global mit den Konsumenten in der Praxis, während The Future Laboratory als Sektion der Implementierung gedacht ist.

Ab und an kommt einer der zumeist jungen, in diversen Spielarten nach Hackney aussehenden Mitarbeiter durch die Tür hinein und geht durch die Hintertür, mit eingesetzten Glasfenstern, wieder hinaus: Ein Sicherheitstrakt sieht anders aus. Wer hier hinein will, schafft das auch trotz Hängeschloss. Zwischendurch bittet der Empfangskollege die Empfangskollegin: »Can you chase Martin again?«

Der Weg in dessen Büro im dritten Stock ist ein Sprint die schmalen Holztreppen hinauf, vorbei an Gemeinschaftsbüros von überschaubarer Größe, in denen mit Schwingtüren und Sichtfenstern alles auf Durchlässigkeit angelegt ist. Im schmalen Nebenhaus sieht man auf fünf Stockwerken nur Besprechungsräume, einer über dem anderen. Für einen, der heute Meeting an Meeting hat, ist Martin Raymond auf eine erstaunlich gelassene Weise präsent. Er trägt einen Strickpullover mit einem großen M auf der Brust als einzigem Muster. Hübsch.

Martin Raymond, fangen wir grundsätzlich an: Was ist das nächste große Ding?

MARTIN RAYMOND Wenn wir Europa und die USA anschauen, ist der große übergreifende Trend sicher die Rückkehr zum Konservativen. Zunächst einmal heißt das schlicht Revivaldenken: Die Leute denken die Dinge wieder lokal, auf Nachbarschaft und Gemeinschaft hin. Was eine gute Sache ist, wenn es nicht – wie in der Schweiz – in Minarettverbote mündet, oder sich, wie in Teilen von Deutschland, in England und den USA, in einer neuen rechten Gesinnung und neuen Einwanderungsdebatten zeigt. Um diese Balance geht es eigentlich immer, wenn man einen Trend analysiert: Was bedeutet er, was ist die versteckte Bedeutung, und was sind die möglichen Implikationen?

Was bedeutet er?

Der positive Aspekt ist, dass sich die Leute erinnern. Im Konservativismus der achtziger Jahre ging es um Globalisierung im Namen der freien Marktwirtschaft: Die Herstellung wurde ausgelagert, alle sprachen von Billigproduktion. Heute haben wir einen neuen Lokalismus.

Sie nennen dieses Zurückblicken *Not/stalgia*. Das klingt nach: rückwärtsgewandt, aber doch nicht.

Not/stalgia ist das Überthema. Viele Leute denken derzeit über die Vergangenheit nach, auch über ihre eigene – aber nicht im Sinne eines Früher-war-es-besser. Es ist ein nicht-nostalgisches Zurückschauen.

Dieses Zurückschauen scheint sich einerseits in einer Befindlichkeit zu äußern, andererseits in einer Ästhetik. Was genau ist die Befindlichkeit?

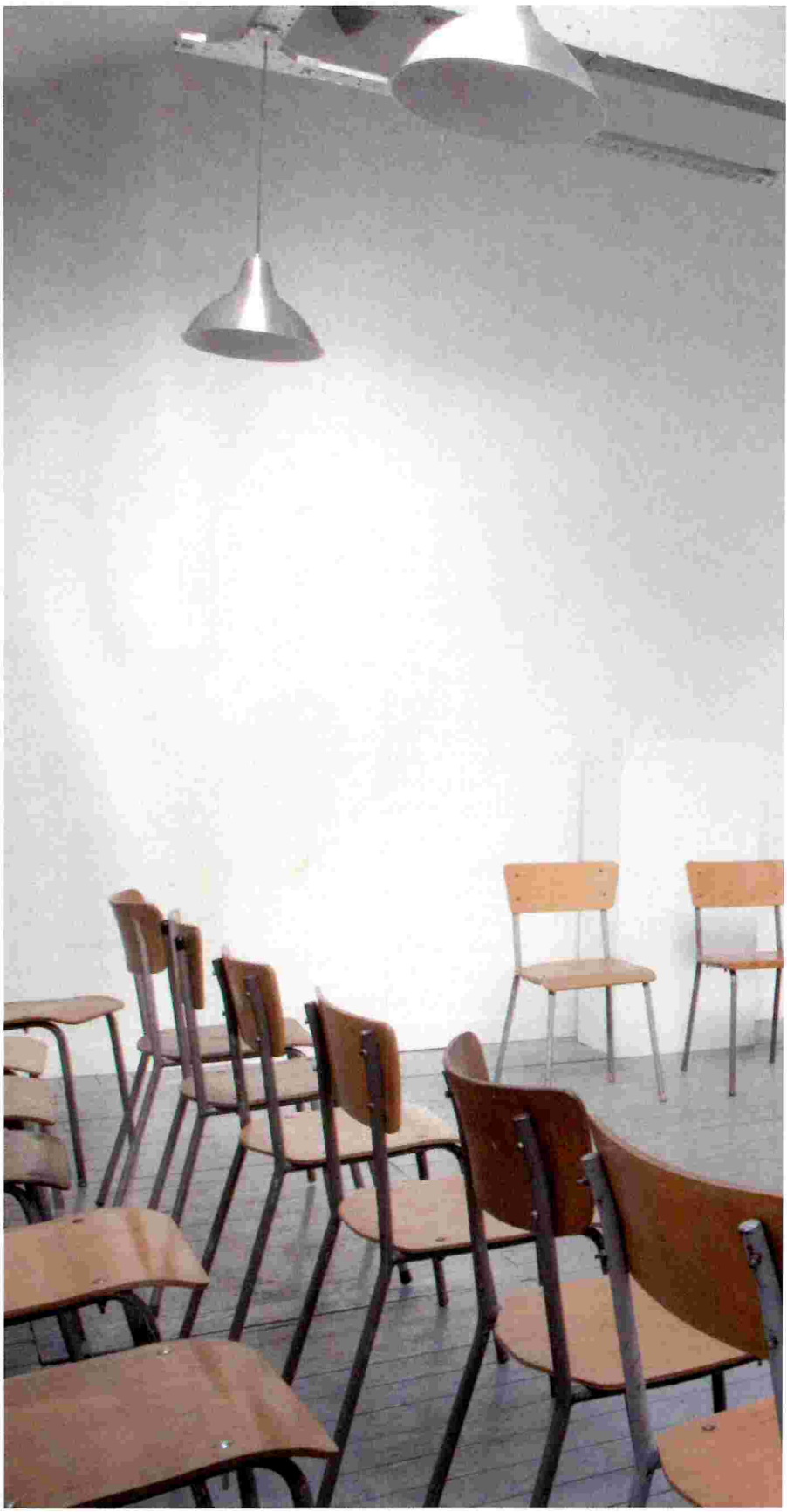
Das große Ding im Moment ist die Neubewertung dessen, was man eigentlich für ein gutes und glückliches Leben braucht.

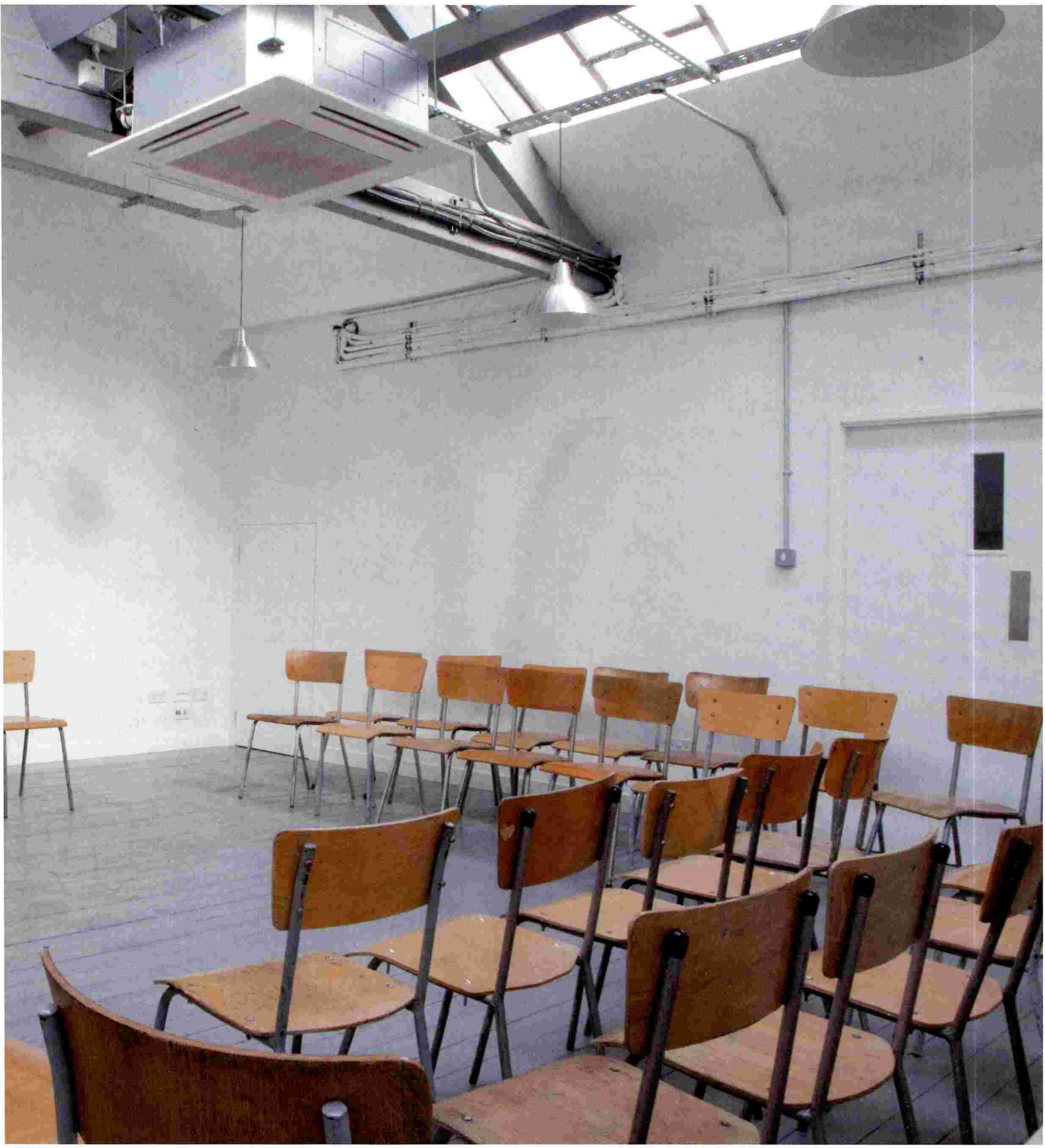
Der Fokus auf den Besitz, das Je-mehr-desto-besser der achtziger und neunziger Jahre, wird zunehmend davon abgelöst, dass sich Leute fragen: Was brauche ich eigentlich?

In diesem Revivaldenken geht es um vergessene Traditionen und Techniken – was übrigens auch den Wunsch nach mehr Face-to-face-Begegnungen einschließt. Grundsätzlich ist das eine Tendenz zum Sinnstiftenden: Es gibt in ganz Europa eine rasante Zunahme der Beschäftigung mit Lebenskunst. Ich habe allein in dieser Woche zehn E-Mails von verschiedenen europäischen Klöstern bekommen, die Retreats gegen eine Spende anbieten.

Woher kommt diese Abwendung vom Materiellen? Mitunter wird sie ja als eine Art Notwehr gelesen: Der gute Geschmack ist die Selbstverteidigung des alten Europa.

Interessant ist allerdings, dass wir hier von Leuten sprechen, die in ihren Dreißigern und Vierzigern sind. Die Fünfzigjährigen sind eher noch mit dem Abzahlen der zweiten Rate für ihr Haus beschäftigt, außerdem hängen ihnen die Achtziger-Jahre-Maximen viel mehr an – kurz: Filofaxes und Konkurrenz. Die Generation X hingegen hat jetzt ein





Hier werden die Zukunftsprognosen von LS:N Global
präsentiert und diskutiert

paar Jahre flexiblen Lebens hinter sich – Arbeit, die in den Abend hineinreicht, Frauen mit eigenem Business, die eine Auszeit nehmen wollten, um Kinder zu bekommen, aber doch irgendwie weitergearbeitet haben: Diese Generation sucht eine neue Balance. So sitzen die Leute, die früher auf Ibiza Partys gefeiert haben, heute dort in Meditationskursen.

Was ist mit den Jüngeren?

Da ist es wieder anders. Wir haben das mit dem Begriff *Net/stalgia* beschrieben, einer ungeheuren Nostalgie der späten Teens und Anfang Zwanzigjährigen für die Frühphase des Internet und dessen Ästhetik: für GIF Art, schlechte HTML-Seiten und Grafiken mit übersaturierten Farben, Pixel – all das wird wieder Teil der visuellen Kultur. Auch 8-Bit-Musik und Calculator Music kommen zurück. Und das andere, was die Jungen tun, ist, Arbeit und Freizeit zu trennen.

Warum?

Weil sie ihre Eltern, die heute Mitte Vierzigjährigen, für den besten Beweis halten, dass ständiges Arbeiten unglücklich und müde macht. Diese Eltern haben sehr hart und bis spätabends gearbeitet, um ihren Kindern diesen ganzen Wohlstand bieten zu können. Aber was hat all diese Anstrengung ihren Kindern gebracht? Aus deren Perspektive: letztlich nichts. Denn sie haben heute trotzdem keine Arbeit.

Was unterscheidet sie von der Generation davor, von den über 35-Jährigen?

Die Jüngeren glauben nicht, dass es einen Job gibt, der genau für sie gemacht ist. Sie haben eher die Einstellung, dass man dieses oder jenes arbeiten kann. Vom Kopf her sind sie fast wie Freelancer. Sie bleiben bis spätabends, wenn es gefordert ist – aber nicht aus Überzeugung. Es gibt für sie nicht diese Maxime: Du solltest lange arbeiten. Arbeit heißt für die Net/stalgians schlicht: Jemand bezahlt dich. Sie haben wieder Hobbys.

Klingt, als seien sie weniger anfällig für das, was man kreative Selbstausbeutung nennt.

Es ist tatsächlich eine Rückkehr zum Prinzip *nine to five*. Was wir *Bleisure* genannt haben, das Verwischen der Grenzen von Arbeit und Freizeit vor allem in der Kreativindustrie, das betrifft Leute in ihren Dreißigern. Arbeit war für sie Selbstverwirklichung. Aber letztlich arbeiten sie viel härter als ihre Eltern, das ist das Problem. Und die Eltern wiederum können im Traum nicht verstehen, warum ihre Söhne und Töchter derart lang arbeiten.

Geschweige denn, was sie eigentlich arbeiten.

Ja, sie verstehen die Art der Arbeit nicht – und irgendwann gibt man auf, es ihnen zu erklären. Ohnehin geht es dieser Industrie des Immateriellen um kontinuierliches Upskilling und Reskilling. Für die Net/stalgians und die Revivalists zählt es wieder, physische Dinge zu tun und Praktisches zu lernen: Drucken, handwerkliches Herstellen.

Der Generation X ging es um Marketing, Media, Immaterielles. Revivalists sind aufs reale Produzieren konzentriert.

Macht es genau diese Subsegmentierung nicht schwierig, überhaupt noch Trends vorherzusagen?

Ich würde sagen, sie macht es leichter, weil man genau analysieren kann, was einen Trend treibt. Meist wird ein Trend zwar von verschiedenen Altersgruppen geteilt, es gibt aber eine zentrale Altersgruppe, von der er ausgeht.

Warum ist die Altersgruppe zentral?

Weil diese Zeit, in der das soziale Coming Out stattfindet, mitsamt allen kulturellen Referenzen, auch später den Bezugsrahmen bildet. Es liegt etwas Generationstypisches darin, außerdem erinnern sich die meisten Leute, wenn sie zurückschauen, an genau diese Jahre zwischen 16 und 25, weil es die Zeit des beginnenden Reflektierens und des Erwachsenwerdens ist. Für mich war das Punk und New Wave, später dann Krautrock. Und jemand, der zehn Jahre jünger als ich ist, hat jetzt eine Nostalgie für die Neunziger.

Wo nimmt der neue Revivalism seinen Ausgang – und wie ist er motiviert?

Interessanterweise sind es die Zwanzig- bis Anfang Dreißigjährigen, Leute, die mit dem Internet und allgegenwärtiger Technologie aufgewachsen sind. Nehmen Sie unser Designteam, alle zwischen 24 und 27: Sie drucken mit Begeisterung Magazine, stellen Dinge her, machen Siebdrucke, kleine Ausstellungsabende.

Ich lese meine Bücher auf dem iPad, aber wenn Sie ein Stockwerk tiefer gehen, hat dort jeder gedruckte Bücher und kleine Notizbücher – für diese Generation sind physische Dinge das Neue Reale, *the new real.*

In diesem Revivalism kommen Risograph-Drucke wieder, Holzschnitzerei, Linotype-Setzmaschinen – all das Handwerk und die Berufe, die fast verschwunden sind, ebenso Schnittkonstruktion, Näherei. Was für unsere Großeltern selbstverständlich war, wird nun von einer jüngeren Generation wieder neu aufgelegt. Es ist eine Nostalgie, in der es um das Wiederentdecken von Fähigkeiten geht: darum, sich selbst etwas beizubringen, das man für wertvoll und künstlerisch hält. Man bildet die eigenen Talente aus, um in der Welt sichtbar zu sein.

Wie erklären Sie sich diese neue Begeisterung für das Analoge?

Es ist eine andere Erfahrung, etwas selbst herzustellen; und die Leute sind wesentlich stolzer auf etwas, das sie physisch vorzeigen können. Jeder sagt heute: Schau dir meinen Blog an. Aber es kann heute eben jeder einen Blog machen – einen zu schreiben, ist dann noch mal etwas anderes. Aber nicht jeder kann ein Buch binden. Das Internet hat eine falsche Vorstellung von Erreichbarkeit und von Talent geschaffen.

Was bedeutet die Rückkehr zum Realen eigentlich für die sogenannten Industrien des Bullshit – Marketing, PR?

Sie werden sich verändern. Bisher ist die größte Veränderung, dass die Daten, über die früher nur das Marketing verfügen konnte, für alle zugänglich sind. Und mehr noch: Der Durchschnittskonsument weiß heute mehr darüber, was die Leute denken, als der durchschnittliche CEO. Darüber hinaus wird sich der Umgang mit Daten rasant verändern. Wir haben diese Ökonomie der Reputation untersucht:

Schutzmäntel für die
imkernden Zukunftsforscher

Martin Raymond auf dem Dach
seiner Agentur

Im Moment beginnen die Leute erst zu merken, wie wertvoll ihre Daten sind – das ist der erste Schritt. Der zweite ist, dass jemand auswertet, was genau sie wert sind, und der dritte, dass die Leute das, was sie umsonst weggegeben haben, wieder zurückziehen und sagen: Ihr könnt meine Daten nur haben, wenn ihr dafür bezahlt. Das ist die nächste Phase in der Übernahme durch die Konsumenten. Firmen wie reputation.com berechnen bereits, was die eigenen Daten wert sind; und nicht nur das: Sie entfernen sie aus den Datenbanken.

Das klingt nach einer Machtverschiebung zwischen Marke und Konsument.

In den Neunzigern haben wir uns von einer Transaktionskultur in eine Beziehungskultur verwandelt. Und jetzt leben wir in einer Konversationskultur. Das Problem am Internet ist: Es bringt eine Kultur hervor, in der die Leute erwarten, dass man ihre Meinung anhört und ihre Ansichten umsetzt.

Bald wird es wieder um Ausschluss gehen, es wird Firmenstrategien geben, bei denen man dem Kunden sagt: Ich verkaufe dieses Produkt hier, wenn du es nicht willst, dann kauf es eben nicht – aber belästige mich nicht weiter.

In der Mode dürfte so ein leicht diktatorisches Moment gut funktionieren.

Tatsächlich gehen viele Luxusmarken zu genau dieser Haltung zurück: »Demokratisches Design? Hübsche Idee – aber wir entwerfen hier genau die Tasche, die wir entwerfen wollen.« Der Trick ist: Das Unternehmen muss verstehen, dass es diese Leute nicht als Kunden gewinnen wird. Und die Kunden müssen verstehen, dass ihre Meinung nicht gefragt ist.

Ist das eine neue Höflichkeit oder eine neue Harschheit?

Wenn ich zu Ihnen nach Hause komme und sage: Schön hier, aber das da gefällt mir nicht, und das da drüben auch nicht – würden Sie es ändern? Sicher nicht. Sie würden sagen: Interessiert mich nicht. Im Moment reagieren die Marken noch auf den Strom von Meinungs- und Erwartungsäußerungen im Internet. Wir haben jetzt zwanzig Jahre der Erosion von Integrität erlebt, und ich glaube, über die nächsten zwanzig Jahre wird uns die Rückwärtsbewegung bevorstehen. Und wieder: Das ist eine gute und problematische Sache zugleich. Gut, weil es einige Unternehmen vertragen können, etwas robuster in dem zu sein, was sie eigentlich anbieten. Auf der anderen Seite ist es arrogant – und in gewisser Hinsicht eine Bewegung zurück zum Dorf, das zu Fremden sagt: Das ist unser Dorf!

Klingen Sie deswegen skeptisch, wenn Sie vom neuen Konservativismus sprechen?

Meine Befürchtung ist, dass es beim neuen Konservativismus letztlich um Verweigerung geht. Die Anhänger der Tea Party, die ich in den USA getroffen habe, sind reaktionär, forschungsfeindlich, gegen Innovationen, gegen das Neue. Diese Form des Konservativismus ist tatsächlich gefährlich und hat wenig mit dem gängigen Verständnis des Begriffs zu tun – Dinge zu bewahren, Tugenden wie Rücksichtnahme oder Höflichkeit zu pflegen.

Ich befürchte, dass viele der konservativen Werte, die wir derzeit sehen, sich zu gefährlichen Überzeugungen und Praktiken auswachsen werden, bei denen es letztlich darum geht, sich nicht mehr auf andere Kulturen einzulassen.

Die Tea-Party-Bewegung für sich genommen mag harmlos erscheinen, aber wenn ich das größere Bild in den Blick nehme, global, dann muss ich sagen: Es ist gefährlich.

*

www.thefuturelaboratory.com

Blick in den Eingangsbereich von The Future Laboratory

S P E X p r ä s e n t i e r t

Chelsea Wolfe

24.04. Dresden — Thalia Kino
25.04. Berlin — Berghain
01.05. Hamburg — Molotow
02.05. Trier — Exhaus

Apokalypsis, das zweite Album von Chelsea Wolfe, klingt nach Frühling in der Gruft. Darauf verkocht die Kalifornierin Anleihen aus Witch House, Metal, Gospel und Schmerz-Blues zu einem Doom-Folk, in dem »Gitarren wie Schreie lebendig begrabener Jungfrauen klingen« (siehe Text von Thomas Hübener in diesem Heft).

The New Romantics. Off-Schumann-Visionen curated by Hauschka
26.05. Düsseldorf — Tonhalle

Der Düsseldorfer Pianist und Komponist Volker Bertelmann alias Hauschka geht hierbei von der atmosphärischen Welt Schumanns aus, um die etwas duselige Frage zu beantworten: Wie klingt eigentlich Sehnsucht? Zusammen mit Owen Pallett, Shara Worden und anderen Gästen wird er beim Konzert *The New Romantics* versuchen, Antworten zu geben.

Julia Holter
10.06. Berlin — Berghain
12.06. Nürnberg — Neues Museum
14.06. München — Kong

Julia Holters musikalische Projekte sind wunderbar schwer zu fassen – Genres und Epochen wirft sie komplett über den Haufen und erschafft ein verdichtetes Gemenge aus Stimmen, Samples, Beats und Field Recordings. Holter arrangiert ihre Soundquellen intuitiv um eine Idee herum, die im digital-globalen Klangarchiv ihren Nährboden findet.

Perfume Genius
20.05. Köln — Gebäude 9
21.05. Hamburg — Prinzenbar
22.05. Berlin — Privatclub

Vom ersten Ton an auf *Put Your Back N 2 It*, dem zweiten Perfume-Genius-Album, fühlt man sich in die eigenwillige Klanglandschaft hineingezogen, die Mike Hadreas in seinen intimen Pianoskizzen entwirft. Seine teilweise harten Texte über Drogen, Stricher u.ä. legt er auf Melodien, die manchmal derart hyperharmonisch klingen, dass einem gleichzeitig kalt und warm wird.

Cosima von Bonin CUT! CUT! CUT! Finissage
10.05. Köln — Museum Ludwig

Seit November läuft die Ausstellung *CUT! CUT! CUT!*, die das Museum Ludwig in Köln der Künstlerin Cosima von Bonin gewidmet hat. Zahlreiche Künstler aller Disziplinen – u.a. Wolfgang Voigt und Moritz von Oswald – haben Exponate beigesteuert. Zur Finissage der Schau spricht der Psychologe und Publizist Friedrich W. Heubach, außerdem spielen Dirk von Lowtzow und Thies Mynther als Phantom/Ghost eine exklusive Show. *www.museum-ludwig.de*

Wax Treatment. Africa Special

26.05. & 27.05. Berlin — Gretchen

Wax Treatment, die Berliner Clubnacht des Hard-Wax-Umfeldes, lädt an zwei Tagen zum Africa Special. Mit Konzerten von Burnt Friedman und Jaki Liebezeit sowie der aus dem Senegal stammenden Percussion-Gruppe Jeri-Jeri, präsentiert von Mark Ernestus. DJ-Sets u.a. von Mark Ainley, Appleblim, Hugo Mendez, DJ Pete, Shed. Live-Acts von Shackleton und MMM. Alle Infos unter *www.waxtreatment.de.*

Kometenmelodien
25.04., 29.05. & 10.06. Berlin — Berghain

Komentenmelodien, die nach einem Kraftwerk-Titel benannte und noch recht junge Konzertreihe der Kantine am Berghain, stellt Ausgabe für Ausgabe anregende Neuentdeckungen sowie junge Klassiker vor. Für die nächsten Abende im April, Mai und Juni sind The Chap und Imler, Chelsea Wolfe und Odonis Odonis sowie das All-Girl-Trio Stealing Sheep aus Liverpool geladen.

Die Antwoord
19.06. Berlin — Berghain
21.06. Köln — Essigfabrik

Die Freude am Trash ist ihnen geblieben: Die Antwoord aus Südafrika gelten in ihrem Heimatstaat vielen als nationale Peinlichkeit, umso unterhaltsamer und lehrreicher ist für andere ihr überdrehter Bastard-Hiphop. Keine Band der westlichen Pop-Hemisphäre überspitzt die gängige Motivik der US-amerikanischen Rap-Narration derart krass – und niemand hat so viel Kompetenz in Sachen billig klingender Autoscooter-Beats.

Texte — Michael Lutz

Herstellernachweise Mode

White — *www.white.de*
A.D. Deertz — *www.addeertz.com*
Adidas — *www.adidas.com*
Bench — *www.bench.co.uk*
Ben Sherman — *www.bensherman.de*
Burberry — *www.burberry.com*
Cheap Monday — *www.cheapmonday.com*
Closed — *www.closed.com*
Drykorn — *www.drykorn.com*
Falke — *www.falke.de*
Floris van Bommel — *www.florisvanbommel.de*
Hermès — *www.hermes.com*
Herr von Eden — *www.herrvoneden.com*
Hugo Boss — *www.hugoboss.com*
Jil Sander — *www.jilsander.com*
Kilian Kerner — *www.kiliankerner.de*
Marshall Headphones — *www.marshallheadphones.com*
Antony Morato — *www.morato.it*
Replay — *www.replay.it*
Stone Island — *www.stoneisland.com*
Strenesse — *www.strenesse.com*
Weekday — *www.weekday.se*
Wood Wood — *www.woodwood.dk*
Y-3 — *www.y-3store.com*

S P E X p r ä s e n t i e r t e

S T E L L E N S I E E N D L I C H V E R N Ü N F T I G E F R A G E N !

Taqwacore – Lesung mit M.M. Knight, Diskussion mit Jakob Augstein

17.03. Berlin — Roter Salon

»Sie sehen gar nicht wie ein Punk aus«, sagt Moderator Jakob Augstein. »Sehe ich wie ein Muslim aus?«, fragt Michael Muhammad Knight zurück. Darauf Augstein: »Na, immerhin tragen Sie einen Bart!« Das Publikum im Roten Salon quittiert den Dialog, auch wenn er einer rein rhetorischen Provokation geschuldet ist, mit leisem Stöhnen. Anlass dieser Performance ist das Erscheinen der deutschen Übersetzung von Michael Muhammad Knights Roman *Taqwacore*, der 2004 bei Autonomedia in New York herausgekommen ist, nachdem er einige Jahre vorher als Xeroxkopie zirkulierte.

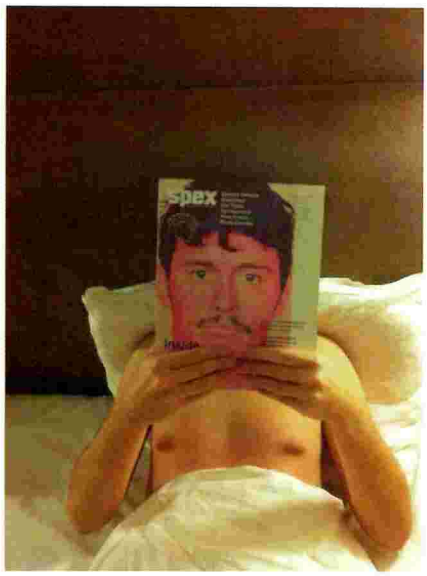
Knight, 1977 geboren und katholisch erzogen, konvertierte nach dem Genuss von Public-Enemy-Raps und der Lektüre einer Malcolm-X-Biografie zum Islam. Seither mischt er die muslimische Community in den USA auf. *Taqwacore* schrieb er unter dem Eindruck der Folgen des 11. September 2001. Der Roman spielt in einem Haus in Buffalo, New York, in dem Muslimpunks leben, kiffen, saufen und Sex haben. *Taqwa* ist das arabische Wort für Frömmigkeit. Die von Knight beschriebene Szenerie, in der junge Muslime darum ringen, ihren Glauben mit einem westlichen Lifestyle zu verbinden und dabei keinen Exzess auslassen, sei ein Traum für westliche Journalisten. Alle hätten nur auf so etwas gewartet, meint Jakob Augstein – und stellt die berechtigte Frage, wie real und repräsentativ dieses Phänomen sei. Knight hat darauf eine einfache Antwort: Muslimische Punks gibt es! Die Szene sei beim Verfassen seines Romans zwar reine Science Fiction gewesen, das Buch hätte aber viele Kids angesprochen, die allein in ihrer Kleinstadt nach einem adäquaten Ausdruck für ihre Situation suchten. Und für die Punk-Tauglichkeit des Islam spreche außerdem: »Islam scares the shit out of white people.«

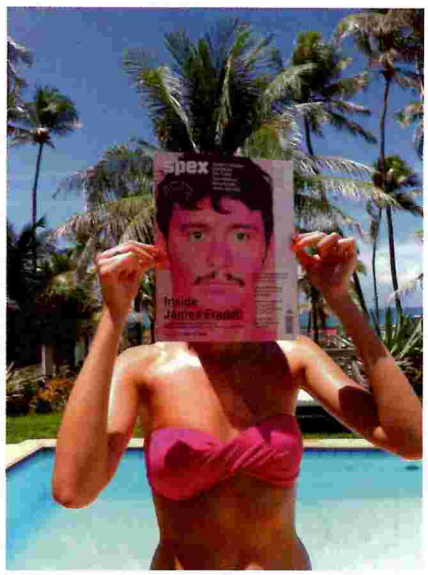
Die traute Verbindung von Pop und Religion ist nicht weiter verblüffend. Pop ist voller religiöser Referenzen. Und die Religion bedient sich nicht erst im 21. Jahrhundert popkultureller Strategien, sie ist Pop vorausgegangen in der Etablierung von Ikonen, sprechender Bilder und einprägsamer Refrains. Ein Blick in jede beliebige katholische Kirche genügt. Jakob Augstein sieht das anders: Frömmigkeit und Exzess, Ordnung und Anarchie, Islam und Punk, das gehe doch nicht zusammen. Weswegen sich bald ein amüsanter *clash of civilizations* entwickelt, aber nicht etwa zwischen Abendland und Orient, sondern zwischen Alter und Neuer Welt. Knight hält den Islam (wie Punk) für ein Banner, unter das sich jeder stellen darf, der irgendetwas damit anfangen kann. Augstein kontert diesen in der Tat nicht in Gänze überzeugenden dekonstruktivistischen Move: Wer glaube, dass ein Priester heiraten und Kinder kriegen dürfe, sei ja auch nicht katholisch. Da wird das Murren im Publikum lauter. Der Streit entfacht sich nun an der Frage, wie politisch Religion ist, am Beispiel Martin Luther Kings. Für Augstein ist der Mann ein Sozialrevolutionär, seine Religion Nebensache. Für einige Frauen aus dem Publikum, darunter eine, die sich, mit Bierflasche in der Hand, in amerikanischem Englisch als »braune Punk-Muslima« vorstellt, ist Kings Religiosität aber nicht von seinem sozialen Engagement zu trennen. Sie wird lautstark von einigen anderen Punk-Muslimas unterstützt. »How can social change not be spiritual?«, wird gefragt. »If Martin Luther King would have kept his religion private, black people would still sit in the back of the bus.« Da greift Augstein, *Spiegel*-Erbe und Herausgeber des *Freitag*, ganz tief in die europäische Mottenkiste und gibt sein Glaubensbekenntnis zum Besten: Das Sein bestimme nun mal das Bewusstsein, weswegen das Augenmerk für einen Linken auf die sozialen Verhältnisse und nicht den Glauben zu richten sei, sagt er. Knight kontert trocken: »My religion has always been political.«

So werden an diesem Samstagabend in Berlin die meist unausgesprochen bleibenden Klischees und Prämissen deutlich, von denen der aufgeklärte, linke, deutsche Bourgeois genauso wie der linke, deutsche Aktivist denken, sie bildeten die Welt getreulich und vernünftig ab. Zum Vorschein kommen sie, weil hier ausnahmsweise mal die übliche Form der Öffentlichkeit gebrochen wird. Hier spricht kein weißer deutscher Publizist zu einem ebensolchen Publikum theoretisch über die Belange irgendwelcher exotischer Minderheiten (oder die verrückten Ideen der Amerikaner). Der Publizist sieht sich plötzlich einer internationalen, überaus gebildeten, eloquenten und noch dazu gutaussehenden Öffentlichkeit gegenüber, die muslimisch geprägt ist, aber partout nicht den Klischees entsprechen will, die in der Mehrheitsgesellschaft über sie kursieren. Eine soziale Wirklichkeit, die mit Dekolleté und Bier bewaffnet ist und widerspricht.
Am Ende wird Augstein von einer Lady aus der letzten Reihe gar gebeten, doch endlich mal vernünftige Fragen zu stellen. Vom zuletzt durch Habermas repopularisierten Böckenförde-Theorem, wonach der demokratische Rechtsstaat von ethisch-religiösen Voraussetzungen zehrt, die er aus eigener Kraft nicht reproduzieren kann, ist zwar keine Rede. Erhellend war es aber allemal, auch für die Ungläubigen.

Text — Ulrich Gutmair
Foto — Christian Werner

R e a k t i o n e n !





Der Einsender des linken Arrangements will anonym bleiben.
Als Urheber des rechten Fotos bekannten sich hingegen Various & Gold.
Es zeigt »BellaStella aus Salvador da Bahia«.

Betr.:
James Franco 1

Der schaut da ja drein wie der sich selbst anzündende Belmondo, in der Schlussszene von Godards *Pierrot le Fou* …

@TousLesAutres via Twitter — 18.02.12

Betr.:
James Franco 2

Das war die erste *Spex*, die mir meine Tochter (13) aus der Hand gerissen hat. (…) Ich hab sie abonniert und lese sie u.a. auch, weil es NIEMANDEM sonst gelingt, Musik allein durch Sprache lebendig werden zu lassen. Von manchen Autoren bin ich geradezu neidvoll hingerissen …

Elisabeth Herrmann
via Facebook — 06.03.12

Betr.:
Geklaute *Spex*-CDs

Hallo liebe Frau Spex, eine abscheuliche Tat hat sich zugetragen, man hat mir meine ach so lieben CDs aus dem Auto geklaut, weshalb ich euch meine leeren CD-Hüllen zusende. In einer dunklen Winternacht sind bedürftige Menschen in meinen VW-Bulli eingestiegen. Da es nichts zu holen gab, haben es sich die Halunken bei einer Kippe gemütlich gemacht. Die Vermutung liegt nahe, da der Aschenbecher benutzt wurde. Soweit finde ich das Ganze sogar sympathisch … bei der eisigen Kälte kann ich das sehr gut nachvollziehen … doch was dann kam, ist als seelische Grausamkeit, als Verbrechen an der ganzen Menschheit zu werten: Die rauchenden Diebe haben meine Musik geklaut! Dafür kann ich einfach kein Verständnis entwickeln … Kein Mensch benötigt CDs in einer scheußlichen Sammelbox – ohne Cover. (…) Auf Anraten meiner Freunde versuche ich diesen Verlust, der mit sehr viel Schmerz verbunden ist, zumindest punktuell wieder zu lindern. Deshalb meine Frage, ob Sie, Frau Spex, die leeren Hüllen wieder mit Musik füllen können …

Markus Siegel per Brief

Betr.:
Rezipientenrolle

Thomas Hübener schreibt in der aktuellen *Spex* über digitale Mixtapes und die Rolle, in die der Rezipient gezwängt wird. Der Zuhörer wird zum Produzenten. Der Verleger/Produzent/Hersteller/Labelboss/Trendscout/Journalist/Brötchenkäufer/ … (die Liste lässt sich endlos weiterführen und ist auf alle Lebensbereiche übertragbar) trägt keine Verantwortung mehr. Kunst on demand. Eine treffende Beobachtung.

fraupoe.wordpress.com — 04.03.12

Betr.:
Massage mit Kracht

gestern fand ich die neue *spex* in meinem briefkasten. sie enthält unter anderem eine große rezension zu christian krachts neuem roman *imperium*. ich weiß noch nicht genau, ob ich mir die tatsächlich durchlesen soll. zum einen zählt kracht nicht gerade zu meinen lieblingsautoren, des weiteren spricht mich das thema des romans auch nicht gerade an. es soll sich dabei um einen »abenteuerroman« handeln. (…) nein, ich hab mich entschieden. lesen (oder sogar kaufen) werde ich krachts roman nicht. nur weil der literaturbetrieb etwas warm gelaufen und eine vorhersehbare und vertriebsfördernde debatte über die literarische existenzberechtigung des buches entbrannt ist, in der sowohl kritiker*innen* als auch apologet*innen* wegen gestiegener öffentlicher aufmerksamkeit profitieren, fühle ich mich nicht dazu bemüßigt, mein zweischneidiges urteil über kracht zu korrigieren. die rezension schau ich mir aber gleich mal an … und klar: mit diesem sprechakt werde ich selbst performativ teil des betriebs. andererseits ist mir das aber auch egal. »the medium is the massage« …

eclecticpop.de — 06.02.12

Betr.:
Mutiger Hipster

(…) Final landet man schließlich wieder bei der großen Preisfrage, warum keiner zugeben möchte, ein Hipster zu sein, und Greif vergleicht das Verhalten mit dem Wunsch des Menschen, auch im Urlaub nicht als Tourist erkannt werden zu wollen und sich gleichzeitig über andere Touristen lustig zu machen. Das erscheint ein bisschen plausibel, und um noch eins drauf zu setzen, dreht er den Spieß um und bittet alle im Publikum, ein Handzeichen zu geben, die bereit sind sich zu outen.

Da (…) nur Gelächter als Antwort ertönt, rätseln wir bis zum Schlusssatz über die Zahl der Hände, welcher bald darauf lautet: »See you at the bar!« Während Tobias Rapp und Thomas Meinecke im Hintergrund experimentellen Jazz auflegen, erfahren wir dort dann, dass sich genau ein Bekenner gemeldet hat – der Online-Redakteur des *Spex*-Magazins. Wir finden das sehr mutig, stellen uns an die Bar und mustern all die anderen Hipster, die mit uns an diesem Abend hier ihr Bierchen trinken.

Sophia Hoffmann in *der Freitag*
über den Mark-Greif-Abend im HBC,
Berlin — 06.02.12

Betr.:
Themen 1

Ich vermisse an der neuen *Spex* die Reportagen, wie jene über die Traumatisierten aus dem Kriegsgebiet des Bosnienkonflikts, die über den afrikanischen Rapper Zola. Persönlicher Höhepunkt war das lange Interview mit Lucy McKenzie. Schade, dass Ihr zum alten (dünnen) Heftumschlag zurückgekehrt seid.

Michel Poiccard auf *spex.de* — 20.02.12

Betr.:
Lana Del Reality

(…) Mittlerweile gilt sie als »größtes Versprechen der Popmusik« (*Süddeutsche*), und das Musikmagazin *Spex* hob Lana Del Rey gleich aufs Cover (…). Doch so unterschiedlich die Beurteilungen der musikalischen Qualität in den Medien ausfallen, so einig sind sich alle Berichte darüber, dass die »Echtheit« von Lana Del Rey besonders wichtig sei. »Wer zieht die Fäden?«, fragt etwa die *Spex*, während die *taz* schon klarer zu sehen meint und in Del Rey ein Produkt einer Plattenfirma samt ihrer »gezielten Infiltration sozialer Netzwerke« vermutet. Doch nicht nur ihre Selbstbestimmtheit steht zur Disposition, auch ihre Texte werden auf authentische Erlebnisse der Sängerin hin abgeklopft. Und nicht zuletzt beschäftigt – vom *Rolling Stone* bis zum Frauenmagazin *Woman* – auch die Echtheit ihrer voluminösen Lippen. (…) Hier wie dort darf es für die Musikerin aber nicht mehr als eine Schublade geben. Etwas origineller versucht es der Autor der *Spex*, der Del Rey ein Spiel mit Authentizität zutraut. Sie singe wie ein Mann, der eine Frau spielt, heißt es dort, und: Die Musikerin würde die Geschlechter-Stereotypen derart ausstellen, dass es eher um eine Parodie von Weiblichkeit gehe, eine queere Inszenierung quasi. Eine Interpretation, die sich laut Rosa Reitsamer auch einer gewissen Queer-Hipness verdankt: »Der Interviewer wird etwas von ihrer Selbstdarstellung und Selbstinszenierung irritiert gewesen sein. Und da der queere Diskurs offenbar jetzt auch bei der *Spex* angekommen ist, zieht man einfach den Schluss, dass das doch jetzt queer sein muss.« (…) Und was sagt der Star Lana Del Rey selbst zu der leidenschaftlichen Spekulation rund um ihre Echtheit, der sie zwar ästhetisch Raum lässt, nicht aber im Interview? Denn auf die Andeutung des *Spex*-Journalisten, sie sei doch wohl eine Kunstfigur, antwortet sie nur: »It is me!«

Beate Hausbichler
auf *dieStandard.at* — 02.02.12

Betr.:
Strom-Spektakel

Mein Auge versucht wiederkehrende Themen aufzuschnappen, eine Struktur zu erfassen, doch gibt es keine andere Möglichkeit, als mich diesem Strom aus dynamischen Fremdwörtern hinzugeben, der diesen Text zu einem visuellhypnotischen Spektakel macht.

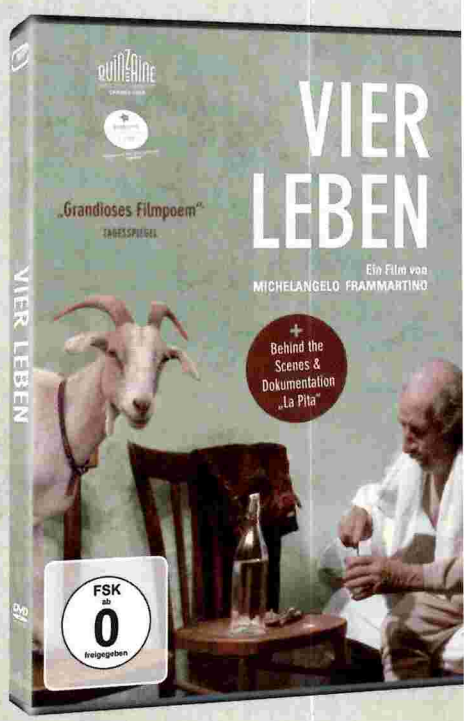
mexybeck zu Xaver Oehmens
Harmonious-Thelonious-Rezension
auf *spex.de* — 14.03.12

Errata:

In letzter Minute hatte Jason Pierce den Radio-Mix des neuen Spiritualized-Songs Hey Jane von der Spex-CD N°101 zurückgezogen. Versäumt haben wir, den Namen Spiritualized aus der CD-Ankündigung auf dem Cover von *Spex* N°337 zu tilgen. Wir bitten um Entschuldigung. *Hey Jane* ist als Stream im Internet zu hören.

Die Redaktion

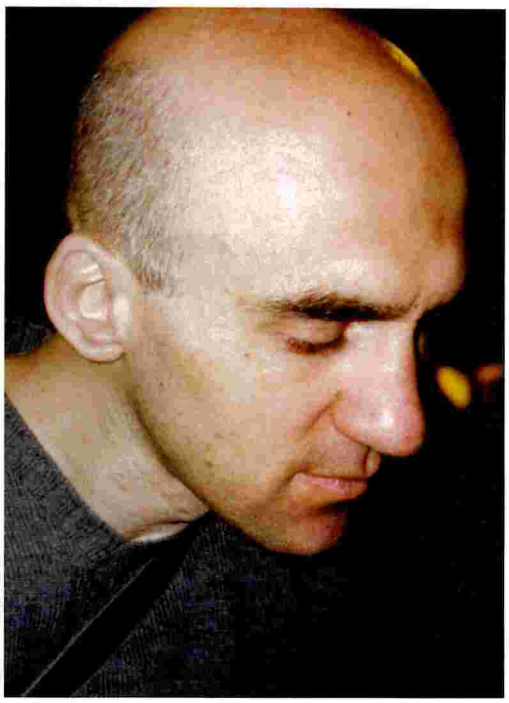
„Eine Geschichte, die unter die Haut geht" ttt, A
„Traurig-Schön" Tagesspiegel

NACH DEM BESTSELLER VON **PAOLO GIORDANO**
EIN FILM VON **SAVERIO COSTANZO**
www.primzahlen-derfilm.de
EUROVIDEO **JETZT AUF DVD**
„Unaufdringliches philosophisch Wunderwerk" Tagesspiegel


www.vier-leben-derfilm.de

Abonnent der Ausgabe

Name — Armin Linke
Tätigkeit — Künstler und Fotograf
Abonnent seit — 2010



Spex ist Landschaft.
Spex ist Choreographie.
Spex ist Partitur.
Spex ist Sprache.
Spex ist Leichtigkeit.
Spex ist Intensivkurs.
Spex ist Transparenz.
Spex ist Textur.
Spex ist eine Montage von Welten, von denen man dachte, sie könnten zusammen keine Beziehung haben.
Für mich als Bild-Mensch ein Ort zum Aufhalten.

*

Abo — Prämienwahl N° 338

2 Jahre Spex: 12 Hefte / 60 Euro *

JOE GODDARD
Musikpaket

Joe Goddard, den wir für diese Ausgabe als *Superproducer* interviewt haben, operiert an zahlreichen musikalischen Fronten gleichzeitig: Bei Hot Chip steht Anfang Juni das fünfte Studioalbum *In Our Heads* ins Haus. Für das Projekt The 2 Bears schlüpft der bärtige Pop-Bass in ein Bärchenkostüm und sorgt mit gutgelaunten UK-Garage-Einflüssen auf dem Debütalbum *Be Strong* für rastloses Beinezappeln. Und als ob das nicht Anlass genug wäre, ein Paket zu schnüren, liefert der Londoner solistisch mit *Gabriel* noch den House-Ohrwurm des Frühjahrs.
Die 12-Inch-Single auf Vinyl komplettiert diese Abo-Prämie, die ab Anfang Juni erhältlich ist.

*

CD
Hot Chip
In Our Heads
Domino / RTD — 08.06.12
(Bei Redaktionsschluss noch kein Cover vorhanden)

2 CD
The 2 Bears
Be Strong (Special Edition)
Southern Fried / Alive — 27.04.12

VINYL
Joe Goddard feat. Valentina
Gabriel
Greco-Roman / Warner — 30.03.12

Abo — Prämienwahl N° 338

1 Jahr Spex: 6 Hefte / 30 Euro **

SANTIGOLD
Master of My Make-Believe

Nach kreativer Pause und mit vier Jahren Abstand zu ihrem Debüt als Santogold ist Santi White nun zurück. Inspiration für ihr zweites Album holte sie sich auf Jamaika und bei Ausfahrten mit ihrem Kumpel Diplo im Speed-Boat. Zur Crew gehört auch ein neues Management (die Künstlerin wird nun von keinem Geringeren als Jay-Z protegiert) und an Board wimmelt es nur so vor Gastproduzenten und Kollaborateuren. Gemeinsam mit Switch, Diplo und Q-Tip startet Santigold eine Revolte.

*

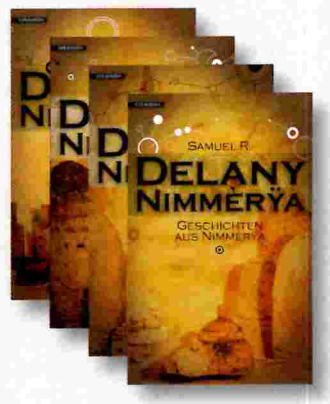
CD
Santigold
Master of My Make-Believe
Atlantic / Warner — 01.05.12

Kopfhörer von KOSS

In überfüllten Zügen, Warteschlangen oder auch beim Staubsaugen kann er zum Retter vor der maximalen Langeweile werden: der Kopfhörer. Aufsetzen, Lautstärke hochdrehen und der Ödnis entfliehen. Diese geniale Erfindung wurde in den fünfziger Jahren entscheidend von John C. Koss und seinem Partner Martin Lange Jr. vorangetrieben. 1958 entwickelten sie den ersten Stereokopfhörer der Welt. Diesem Modell SP/3 sollten noch viele anspruchsvolle Designs folgen. 1984 brachte die Firma KOSS mit dem PortaPro dann einen Klassiker auf den Markt, der sich bis heute großer Beliebtheit erfreut. Der KTX8 hingegen zeichnet sich durch seine schlanke Form und extra leichte, faltbare Bügel aus.

*

www.koss.sound-magic.de



SAMUEL R. DELANY
Geschichten aus Nimmèrÿa

Samuel R. Delany ist einer der ganz Großen der postmodernen Science Fiction. Zwischen 1979 und 1987 erschienen seine Erzählungen aus Nimmèrÿa, einer prähistorischen Welt am Beginn ihrer Zivilisation, in bester *sword and sorcery*-Manier. Für Delany typisch ist die Reflektion seiner schriftstellerischen Position und Gegenwart, die komplexe Verknüpfung von Macht und Sexualität und eine zyklische Erzählweise – jedes Ende führt zurück zum Anfang. Im Golkonda-Verlag erscheint der erste von insgesamt vier Bänden der überarbeiteten deutschen Neuausgabe des Nimmèrÿa-Zyklus. Er heißt *Geschichten aus Nimmèrÿa* und ist als Aboprämie ab Mai erhältlich.

*

Samuel R. Delany
Geschichten aus Nimmèrÿa
Klappenbroschur / ca. 350 Seiten
Golkonda Verlag — ab Mai 2012

* Inland 60 Euro / Ausland 84 Euro
inkl. Porto und Mwst.

** Inland 30 Euro / Ausland 42 Euro
inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo
abo(at)jfmedia.de

Tel.: 030 - 69 59 72 32
Fax: 030 - 69 59 72 40
(Mo. - Fr., 10 - 14 Uhr)

Jeder, der Spex abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen. Weitere Prämien auf *www.spex.de/abo*

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht jedoch nicht.

EIN JAHR SPEX –
Wie immer auch als
Geschenk
www.spex.de/abo

I m p r e s s u m

VERLAG
piranha media GmbH
Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift — siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
joerg.sauer(at)piranha–media.de

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick
petra.lengnick(at)piranha–media.de

REDAKTION
***Spex* – Magazin für Popkultur**
Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
vorname.nachname(at)spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Jan Kedves (verantwortlich)
Wibke Wetzker (stellvertretend)

REDAKTION
Print — **Lutz Happel**
Jan Kedves (Textchef)
Ralf Krämer
Matea Prgomet (Praktikantin)
Wibke Wetzker (Chefin vom Dienst)
Online — **Thomas Vorreyer**

Ressortleiter Modestrecke — **Jörg Sauer**
Styling & Produktion
Modestrecke — **Alexandra Dietl**

ART DIRECTION
Andreas Wesle
Atelier Liska Wesle — Wien / Berlin

GESTALTUNG
Patrick Klose
Andreas Wesle

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE dieser AUSGABE
Jens Balzer
Sven Beckstette
Carmen Böker
Andreas Busche
Esther Buss
Robert Defcon
Detlef Diederichsen
Diedrich Diederichsen
Philipp Ekardt
Ulrich Gutmair
Thomas Hübener
Gerd Janson
Gregor Kessler
Gunnar Klack
Holger Klein
Katrin Kruse
Michael Lutz
Aram Lintzel
Markus Metz
Dominikus Müller
Tobi Müller
Joachim Ody
Oskar Piegsa
Georg Seeßlen
Florian Sievers
Marcus Staiger
Margarete Stokowski
Christoph Twickel
Hartwig Vens
Anne Waak
Klaus Walter
Alexis Waltz
Johannes von Weizsäcker
Jenni Zylka

FOTOGRAFIEN dieser AUSGABE
Charlene Bagcal
Dan Carabas
Adrian Crispin
Mark Ernestus
Iva Hladis
Benjamin Alexander Huseby
Kim Jakobsen
Norman Konrad
Jonas Lindström
Kathrin Mueller-Heffter
Ryan Muir
Carolin Saage
Fabian Schubert
Eva Tuerbl
Christian Werner

ILLUSTRATIONEN dieser AUSGABE
Patrick Klose
Julian Pacaud

ANZEIGEN
Jörg Sauer
(Gesamtanzeigenleitung,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 – 11
Fax — 089 30 77 42 – 33
Martin Hossbach (Heft – CD)
martin.hossbach(at)spex.de
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 – 12

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich)
Tel — 0221 579 78 – 01
martin.grueter(at)piranha–media.de

ABONNEMENT & VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH
Köpenicker Str. 178 / 179
10997 Berlin
Tel — 030 69 59 72 – 30
Fax — 030 69 59 72 – 40
abo(at)jfmedia.de

DRUCK
Stürtz GmbH
Ansprechpartner — Martin Siedler
Alfred-Nobel-Straße 33
D – 97080 Würzburg
Tel — 0931 385 – 231
Fax — 0931 385 – 11 231
martin.siedler(at)stuertz.de

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D – 85386 Eching
Tel — 089 319 06 – 0
Fax — 089 319 06 – 13

(c) 2012 *Spex* / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt. Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.
Anzeigenschluss *Spex* 07 + 08 / 2012: 23.05.2012, EVT: 15.06.2012. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2012.

Die ganze Rock- und Popgeschichte auf einen Klick!

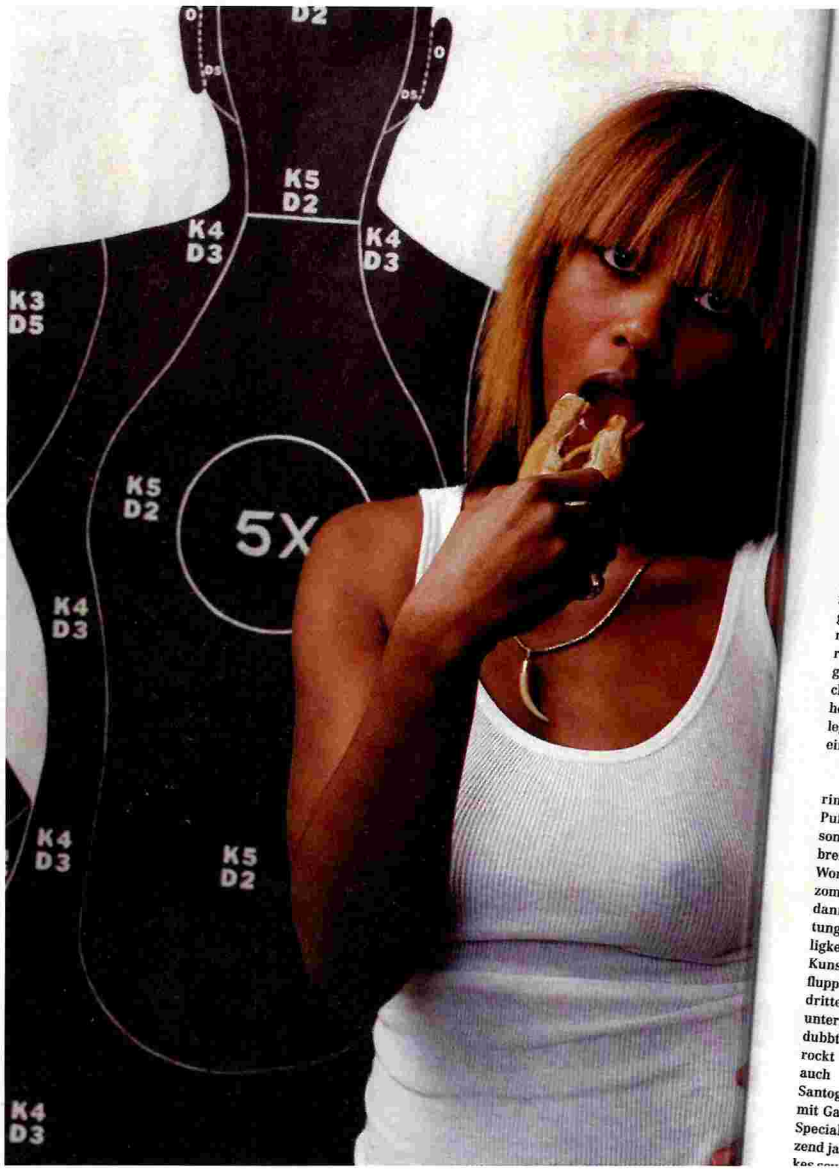
Was waren die letzten Worte von John Lennon, wussten Sie, welches David-Bowie-Album fast nicht veröffentlicht wurde und wieso Metallica in einem Gefängnis aufgetreten sind?

DAS ARCHIV
◂◂ REWIND

40 Jahre Musikgeschichte, über 1.000 digitalisierte Ausgaben und mehr als 100.000 Artikel.

JETZT PERSÖNLICHEN ZUGANG SICHERN!
www.das-archiv.info

SPEX vor 4 Jahren



SANTOGOLD

NICHTS PASS ALLES SITZT

Freundin von M.I.A., Liebling der »uber-cool producers«: erteilt dem Normlebensweg eine Absage und arbeitet in Be Großstadtmusik, zu der sich prima dubben, skanken und

TEXT: KIRSTEN RIESSELMANN FOTO: CRAIG WETHERBY

London, wenige Tage vor Weihnachten. Bevor es heim geht zu Mamas Truthahn, steht den Leuten noch der Sinn nach einem deftigen Banga. Man drängt zum M.I.A.-Konzert, benutzt in adventlicher Erwartungsfreude die generalverteilten Tröten gern, trinkt das teure Bier und ruft, eben: »M – I – A«! Hier den Opener zu machen, kann ein undankbarer Job sein. M.I.A., mittlerweile in New York zu Hause, hat für diesen Job ihre neue Nachbarin mitgebracht. Santi White aus dem an Brooklyn grenzenden Viertel Bedford Stuyvesant, der nächste New Yorker Kiez, dem die Gentrifizierung ins Haus steht, der bis dato aber noch ein guter Ort ist für Eckensteher-Dudes, nächtliche Gunfights sowie Künstler. Santi White heißt als Künstlerin Santogold, und als sie loslegt, begreifen die Londoner recht fix, dass sie ein ›next big thing to come‹ vor sich haben.

Santogold schickt zunächst zwei Tänzerinnen vor – gestopft in Leberwurst-Leggins, Puffärmelblüschen und übergroße Plastiksonnenbrillen. Die beiden Damen stellen sich breitbeinig hin und geben stoisch perfekte Woman Machines, Robodancer aus dem zombiefizierten New-Rave-Club. Dazu kommt dann die Musik, die an erster Stelle – Achtung, kognitive Dissonanz! – auf Melodieseligkeit setzt und an zweiter Stelle auf die Kunst abgerundeter Songschreiberei, auf das fluppende Strophe-Bridge-Refrain-Spiel. An dritter Stelle stehen der Flow und die Eleganz unterschiedlichster Tanzbarkeiten. Santogold dubbt und skankt, sie pogt und shuffelt, sie rockt wie weiße Indie-Jungs – und sie kann auch süßeste Folkrock-Gitarrenballaden. Santogolds Musik klingt, als hätte man Devo mit Gang Gang Dance, Gwen Stefani mit den Specials, KT Tunstall mit Blondie, ein Dutzend jamaikanische Dancehalls mit den Str[illegible]

schnurren zusammen zu eine Ultra-Aktualität, die dem Kompil eines schon staubigen Postmodern was außerdem noch eine Harke sei

Santi White selbst ist das i-Tüp dieser hybriden Großstadtmusik. schwere Sneakers, dazu mehrere an jedem Finger. Ihr Männerhut ru bolisches »Oi!«, Malcolm X und Mar King auf dem T-Shirt rebellieren gegen den aufwendigen Lidschatter verschiedenen Türkistönen. Nichts p sitzt. So singt Santi White mit einer die man nicht ›stark‹ nennen braucht viel Stärke hat, ihre Riddim-geritten an den Normlebensweg: »I pay for m tricity and my will to evolve.« Dann h an das rotzige Raggastück einfach Out« dran, eine wunderhübsche Mädc tarrenballade. Danach muss sie lacher

Weil sie sich freut, dass schon Leute ersten Reihe mitsingen. Und weil sie jet lich, mit um und bei dreißig – ihr exakte sei »classified information« – für ihr Di stehen kann. Und zwar »strong and forc really powerful, I mean: tough«. Als ihr vor anderthalb Jahren starb, zog sie von delphia nach New York, löste ihre Punk Stiffed auf und entschied sich gegen das verdienen in der Musikindustrie: keine Jobs mehr, kein Schreiben und Produz mehr für andere – Santi hat das Album »I Do« der R&B-Chanteuse Res (das eine Vie million Einheiten verkaufte) 2001 quasi in leingang gemacht und wurde auch als S writerin für Lily Allen engagiert. Santi W schmiss all das hin, fing neu an. Zusamı mit John Hill, dem Ex-Bassist[illegible]

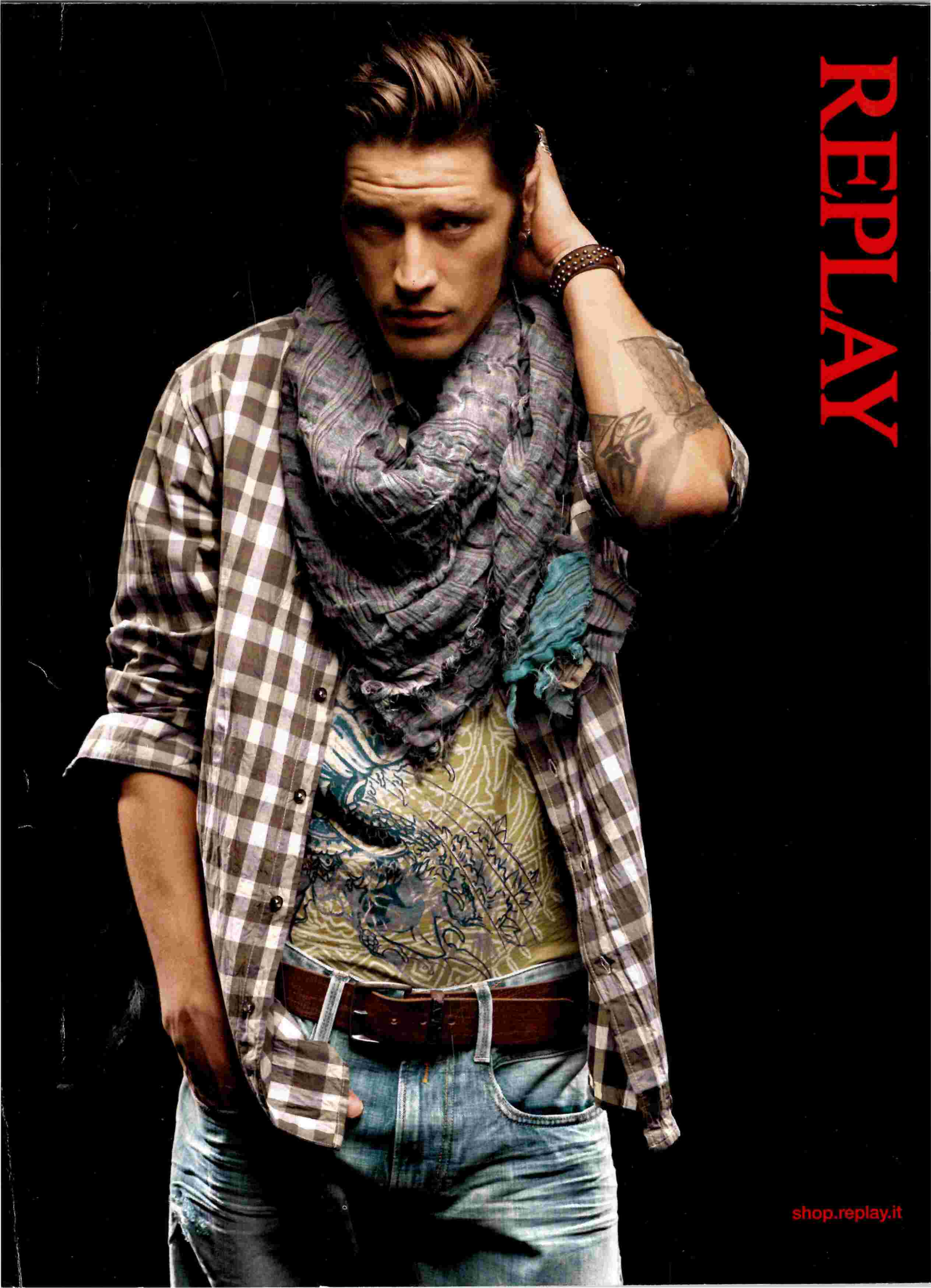
Kirsten Riesselmann durfte Santigold noch mit zwei Os schreiben

»Santi White heißt als Künstlerin Santogold, und als sie loslegt, begreifen die Londoner recht fix, dass sie ein next thing to come vor sich haben. Santogold schickt zunächst zwei Tänzerinnen vor – gestopft in Leberwurst-Leggins, Puffärmelblüschen und übergroße Plastiksonnenbrillen. Die beiden Damen stellen sich breitbeinig hin und geben stoisch perfekte Woman Machines, Robodancer aus dem zombiefizierten New-Rave-Club. Dazu kommt dann die Musik, die an erster Stelle – Achtung, kognitive Dissonanz! – auf Melodieseligkeit setzt und an zweiter Stelle auf die Kunst abgerundeter Songschreiberei, auf das fluppende Strophe-Bridge-Refrain-Spiel. (…) Gestern, Vorgestern und Vor-dreißig-Jahren schnurren zusammen zu einer gefühlten Ultra-Aktualität, die dem Kompilationsdrang eines schon staubigen Postmodernismus zeigt, wo die Harke sonst noch so hängen kann. Santi White selbst ist das i-Tüpfelchen auf dieser hybriden Großstadtmusik. Sie trägt schwere Sneakers, dazu mehrere Goldringe an jedem Finger. Ihr Männerhut ruft ein symbolisches »Oi!«, Malcolm X und Martin Luther King auf dem T-Shirt rebellieren umsonst gegen den aufwändigen Lidschatten aus drei verschiedenen Türkistönen. Nichts passt, alles sitzt.«

Die nächste *Spex* — ab dem 15. Juni am Kiosk
www.spex.de

FOR THOSE ABOUT TO ROCK...

Ab 18.04. am Kiosk


REPLAY
shop.replay.it